OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

EDITURA MUZICALĂ

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

CRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

1898—1920

GÎNDIREA MUZICALĂ
Volumul VI

ACTIVITATEA MUZICOLOGICĂ

Formele gîndirii muzicologice, critica, folcloristica, istoriografia, didactica şi altele, croite în etapele anterioare, se înscriu în efortul general al oamenilor de cultură de a promova creaţia şi arta interpretativă autohtonă, de a răspîndi valorile artei sunetelor universale şi româneşti în cercuri largi de auditori, în sfîrşit, de a face ca muzica să-şi îndeplinească menirea sacră de catalizator al sufletului omenesc.

Animaţi de dorinţa sporirii prestigiului şcolii naţionale, muzicienii-teoreticieni de toate genurile au contribuit la edificarea unei platforme estetice cu puternice rădăcini în etosul poporului român, demnă de etapa nouă în care se găsea procesul istoric al afirmării muzicale ce avea în George Enescu şi, nu numai, un ilustru reprezentant.

Fără să aibă strălucirea frontului componistic, activitatea muzicologică, impune valori însemnate, avînd meritul unor realizări ce pledează pentru o vizibilă deschidere de orizonturi, implicînd cristalizări şi împliniri cu efecte dinamizatoare pentru celelalte compartimente ale edificiului vieţii muzicale. Afirmaţia se întemeiază pe interacţiunea ce se stabileşte perpetuu între factorii constitutivi ai ansamblului muzicii noastre, exercitînd, fiecare asupra celorlalţi, o puternică acţiune, determinîndu-i structura, chiar şi profilul. Astfel, preocupările compozitorilor pentru autenticitatea etosului popular au impulsionat cercetarea folclorică, iar aceasta, la rîndul ei, a pus la dispoziţia creatorilor preţioase surse de inspiraţie, ca şi argumente teoretice deduse din studiul tipologiei specificului muzicii noastre. În alt plan, principiile educaţiei muzicale a copiilor şi şcolarilor, enunţate teoretic, au determinat nu numai volume cu tentă didactică, ci şi compoziţii vocale, la unison sau pentru mai multe voci. Critica muzicală a constituit un puternic element în propensiunea activităţii concertante, aducîndu-şi prinosul la ridicarea nivelului artistic al manifestărilor, denunţînd improvizaţia, superficialitatea şi spiritul mercantil.

Dacă scrutăm cu atenţie frontul muzicologic de atunci, din păcate, foarte puţin cunoscut astăzi, ajungem la constatarea că fermentul dinamizator — critica muzicală — de cele mai multe ori susţinută de revistele muzicale, extrem de alergice la faptele de scăzut nivel artistic, reprezintă cel mai puternic pivot al gîndirii muzicologice, veghind cu autoritate asupra calităţii manifestărilor,

Scanned with OKEN Scanner

prin tonul sincer, avizat şi intransigent, vehiculînd consistente opinii, principii şi etaloane ierarhizante.

Prin prisma activităţii muzicologice, etapa 1898—1920 este importantă pentru acumulările pe care le efectuează, marcînd ultima fază în biografia unor personalităţi ca T.T. Burada, C.M. Cordoneanu, afirmaţi anterior, dar care-şi continuă activitatea într-o linie ascendentă; cuprinde anii cei mai buni de critică muzicală exercitaţi de M. Mărgăritescu şi J. Movilă; marchează anii debutului unor personalităţi cu o impunătoare contribuţie în etapa interbelică: Constantin Brăiloiu, George Breazul, Emanoil Ciomac, Maximilian Costin. Într-un fel, etapa nu excelează prin spectaculoase realizări. Nu avem un astru muzicologic de talia lui G. Enescu care să se impună ca un şef de şcoală modernă. Aceasta ne determină să considerăm etapa ca tranzitivă, acumulările vor duce, mai tîrziu, la un salt calitativ în acest domeniu. Cu toate acestea, a existat un T. T. Burada, un M. Mărgăritescu şi un J. Movilă, personalităţi extrem de importante prin ideile promovate cu competenţă şi aplomb. În plus, se conturează o efervescentă mişcare de idei, o dinamică a confruntărilor de poziţii ce generează platforme estetice, iradiind principii izvorîte din încrucişarea polemică a verbului. Etapa este însemnată, nu atît prin masivitatea tomurilor publicate deodată, ci prin masivitatea tomurilor ce se constituie dintr-o miniaturală muncă de cronicari, efectuată zi de zi, ce impresionează prin spirit militant, inteligenţă, vervă scriitoricească, pasiune în jalonarea drumului propus evoluţiei muzicii româneşti. Constatarea aceasta, enunţată prin prisma resortului cel mai impunător, critica muzicală, e valabilă şi pentru istoriografie, folcloristică şi didactică.

Consideraţii importante asupra muzicii au emis şi o serie de scriitori care frecventau concertele şi reprezentaţiile lirice, pronunţîndu-se asupra problemelor arzătoare ale vieţii concertante în articole, eseuri sau cronici muzicale. În concepţia lor, arta sunetelor era o componentă puternică a culturii, şi trebuia sprijinită pentru a deveni un factor educativ al întregii naţiuni. Numai în acest fel, arta românească se va putea impune, conform aserţiunii lui Octavian Tăslăuanu, „... în lupta dintre popoare cultura e arma cuceritoare."[1]

Dimensiunea reală a mirajului exercitat de muzică asupra oamenilor de litere poate fi înţeles numai cînd se aprofundează rolul muzicii în proiectarea poeziei simboliste asupra căreia, „wagnerismul" şi „instrumentalismul" au avut o puternică influenţă.[2] La rîndul său, simbolismul literar a declanşat repercusiuni, deloc neglijabile, asupra creaţiei simfonice.

Şi compozitorii au intervenit, adeseori, în planul teoretic, semnînd articole şi studii cu profil divers, în dorinţa exercitării unei înrîuriri active, şi pe această cale, asupra climatului artistic. Sînt foarte puţini acei creatori care n-au avut o cît de mică apropiere de tărîmul muzicologic, atrăgîndu-i, mai ales, critica.

O altă formă teoretică, prin care compozitorii şi-au spus cuvîntul autorilor, a fost eseul, articolul de atitudine, de orientare, de lămurire a unui principiu. Au excelat în această direcţie: G. Musicescu, D.G. Kiriac, T. Bre-

---

[1] Tăslăuanu, Octavian, C. *Reprezentanţii de operă în Ardeal.* In: *Luceafărul,* XII, 13—14, 1 iulie 1913, p. 415.

[2] Bote, Lidia, *Simbolismul românesc.* Bucureşti, Edit. pt. literatură, 1966.

diceanu, M. Jora, A. Zirra. În sfîrșit, prin intermediul interviului, compozitorii au fost prezenți în momentele cheie ale stratificării procesului de creație și interpretare: George Enescu, G. Dima, I.N. Otescu, pentru a nu invoca decît cîteva nume. Interesante, în cel mai înalt grad, sînt și studiile cu profil analitic asupra creației contemporane, românești și universale, putînd fi așezate la temelia ramurii analitice a muzicologiei noastre.

Muzicienii au antrenat vii discuții în publicațiile vremii, angajînd polemici cu larg ecou. Cînd o teză, o părere nu corespundea realității sau nu era judicioasă, imediat se lua poziție deschisă, pe un ton sincer, argumentat, vehiculîndu-se teze contrare, menite să determine adevărul. Polemicile au avut darul să impulsioneze gîndirea, să facă ordine, să restabilească valorile atunci cînd erau prejudiciate. Evident, în spatele unor afirmații s-au ascuns și interese subiective, orgolii personale, străine vieții muzicale. Unele polemici au fost de natură să susțină încrederea în vitalitatea tinerei muzici naționale, să direcționeze dezvoltarea ei, să indice măsura reală a valorilor artistice.

Arătam că un fapt deosebit de pozitiv și, deci, important, care apare prima oară în această etapă istorică, este afirmarea gîndirii muzicale analitice, concretizată în disecarea tematică a unor partituri semnate de compozitori români. Pionierii acestei ramuri muzicologice la noi trebuie considerați S. Golestan, în parte, I. Scarlatescu care analizează opera *Electra* (curios, fără exemple concludente) și, în sfîrșit, cel mai pătrunzător, A. Alessandrescu, care publică în *Magazinul Ilustrat*, supliment al ziarului *L'Indépendance Roumaine*, analiza propriului poem simfonic *Acteon* (*Analise thématique du poème symphonique Actéon*, XXXIX, 12 352, 7 martie 1916) și a *Suitei pentru orchestră* de Enescu (*Deuxième Suite pour orchestre* de M. Georges Enesco), XXXIX, 12 385, 10 aprilie 1916. Aceste analize se remarcă prin profunzime, siguranță și profesionalism. De asemenea, se întîlnesc și studii de factură estetică muzicală, strecurate în unele publicații. În această ordine de idei l-am evidențiat pe Al. Gr. Sutzo care, în *Evenimentul* din Iași, (XIII, seria II, 258, 31 decembrie 1905) în articolul *Muzica*, emite interesante reflecții despre specificul acestei arte, cu trimiteri la creația lui Beethoven, Liszt, Chopin. Un alt estet se ascunde în Rodolphe Uhry (nowsky) care publică în *L'Indépendance Roumaine* (XXXI, 12 298 și 12 318, ianuarie și, respectiv, februarie 1916), fiind concludent în această categorie studiul *Georges Enesco et volupté beethovenienne*.

Istoriografia muzicală și folcloristică fac pași sensibili pe linia unei afirmări mature, studiile fiind cadrul cel mai caracterstic în această direcție. Se scrie despre prezentul epocii lor, relevîndu-se creațiile contemporane, sensul demersului artistic, valabilitatea fructificării citatului folcloric, dar și despre necesitatea generalizării substanței motivice a partiturilor simfonice. Nu se poate scăpa din vedere că istoricii își pun problema descoperirii valorilor precursorilor și, în această direcție, se cuvine subliniată contribuția lui Teodor T. Burada la cunoașterea muzicianului Dimitrie Cantemir, precum și a lui Ioan Seprödi, muzicologul clujean de limbă maghiară, care abordează problema moștenirii lui Ioan Caioni. Apar însă și monografii ale unor focare de cultură muzicală ca, spre exemplu, lucrarea lui Matei Voileanu despre *Reuniunea română de cîntări din Sibiu*, volumul lui Iosif Velceanu asupra *Reuniunii din Reșița Montană*, de asemenea, cartea lui Valeriu Branișteasupra partici-

Scanned with OKEN Scanner

parea coralei lugojene, și nu numai, la Festivalul bucureștean din 1906. Se publică și articole din trecutul muzicii noastre, ca cele de S. Kossinski. Dar apar și încercări de colaborare asupra viziunii unitare a drumului parcurs de arta sunetelor la noi. Astfel, Eduard Caudella, într-un ciclu de articole publicate în *Arta română*, începînd cu ultimul număr din 1908, sub titlul *Progresul muzicii și al teatrului la noi*, după cum singur precizează, întocmește ... „un mic studiu istoric al muzicei în țară la noi".[3] În același sens merge și Teodor T. Burada care, în voluminoasa lucrare *Istoria Teatrului în Moldova*, surprinde, în fond, și istoria mișcării muzical-teatrale, acordîndu-i zeci de pagini.

Numeroase sînt și studiile de folcloristică, culegerile de melodii populare, ca și volumele cu caracter didactic, urmărind o vastă arie tematică, potrivit unor necesități practice. Cercetarea melosului popular a favorizat elaborarea unor minimonografii ale unor genuri, instrumente, datini populare, adeseori privite într-o anume zonă, conducînd la sesizarea atributelor stilistice specifice, susținute ca atare în virtutea unor demonstrații de ordin tipologic. În pedagogie, de la manuale pentru clasele școalelor se ajunge la volume mai cuprinzătoare, determinîndu-se, de la A la Z, principiile de armonie. Prea departe nu s-a mers, dar pentru acei ani, asemenea contribuții însemnau ceva, deoarece de la prelucrarea, mai mult sau mai puțin deghizată, după celebre cărți franceze, germane sau italiene, se ajunge la timide, dar certe elaborări ale noțiunilor de bază, în deplină conformitate cu limba română, umplîndu-se goluri puternic resimțite.

Nu lipsesc nici articole cu tentă estetică, ce căutau răspunsuri la ascunse probleme care preocupau mințile, în egală măsură, ale muzicienilor și nemuzicienilor. Și la acest capitol s-au preferat traduceri, poate nu cele mai competente pagini, dar, în acest fel, revistele muzicale care le găzduiau stabileau o punte între melomanii români și literatura de specialitate universală, constituind o sursă de informare, de cultivare, de inițiere în labirintul esteticii muzicale. I. Scarlatescu și mai ales D. Cuclin vor face publice căutările lor în acest domeniu. Nu mai puțin adevărat este că, în cronicile muzicale, în scrierile despre muzică, se întîlnesc generoase principii estetice cu valabilitate perenă. De fapt, aici s-a plămădit gîndirea estetică românească, aici s-au formulat ideile-program ce definesc școala noastră muzicală. Corifeii gîndirii muzicologice preiau exemplul lui G. Enescu, al interpreților și al compozitorilor pentru care afirmarea peste hotare devenise nu numai un imperativ, dar și un argument al prestigiului culturii române.

Prin critica muzicală se împlinește deziderатul afirmării internaționale, atît în privința nivelului teoretic al cronicilor, cît și datorită colaborărilor, în decursul unor ani în șir, la periodice franceze, elveține, germane. Ar fi suficient să invocăm în acest plan numele lui C. Brăiloiu, S. Golestan, M. Mărgăritescu. Se stabilesc și raporturi de colaborare cu personalități din străinătate, solicitîndu-le contribuții la revistele noastre muzicale, ca de exemplu, Henri de Corzon, G. Parès, sau se adoptă calea mai simplă, traducîndu-se materiale ale unor condeie celebre. M. Mărgăritescu are legături cu numeroși muzicologi.

---

[3] Caudella, Eduard. *Progresul muzicei și al teatrului la noi.* În: *Arta Română*, Iași, II, noiembrie-decembrie, 1909, p. 166.

Dar nu numai el. L-am pomeni doar pe Alexandru Macedonski care, din 1905, întreține legături de amiciție cu Jules Combarieu. Apoi, nu odată, materiale, sau cel puțin sumarul *României Muzicale* e reprodus în periodice străine. *Gazzetta musicale* din Milano (nr. 25, 23 iunie 1898) reproduce din *România Muzicală* corespondența din Paris a lui Sigismund (An. IX, 1898, nr. 5, p. 45—

George Enescu

46); *La Revue Phicéenne* (Marsilia) reproduce sumarul *României Muzicale*, numărul 3, din 1898.

Altă fațetă, critici și muzicologi străini scriu despre muzica românească. Sînt numeroase informațiile despre arta lui George Enescu. Dar nu numai. În numărul din decembrie 1900, *Federațiunea Muzicală a Franței* prezintă: *Mișcarea muzicală în România.*[4] Jean Schorr are, în *Le Monde Musical*, articolul *La Musique en Roumanie.*[5] Se găsesc interesante opinii despre opera *Petru Rareș* de Caudella. Muzicologul turc Raouf Yekta, în *Revue Musicale*, Paris,

[4] *Știri scurte.* În: *România Muzicală*, XII, 1, 1 ianuarie 1901, p. 7.
[5] *Știri scurte. Din străinătate.* În: *România Muzicală*, XIII, 15, 15 septembrie 1902, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

1907, nr. 5, publică: *Le compositeur du Péchrev dans le mode Nihavend*, semnalat de *Revista Muzicală și Teatrală* (București, III, 1907, nr. 3, p. 463).

De asemenea, muzicieni români colaborează la reviste străine. Un singur exemplu, deși am putea prezenta destule: Stan Golestan a publicat în revista franceză *Musica*, din septembrie 1909, studiul *Folklorul românesc*. Stan Golestan a fost critic muzical al ziarului *Le Figaro* (Paris). De asemenea, semna critici în *Le Soir* (Bruxelles). A înființat și condus revista *L'Album musical* (1905) la Paris. Constantin Brăiloiu a fost prezent cu regularitate în presa elvețiană din 1911, în calitate de cronicar la periodicele: *Tribune de Lausanne, La vie musicale, Le Monde Musical, Schweizerische Musikzeitung*.

Existau, apoi, corespondenți români pentru reviste străine. Iuliu Roșca trimitea materialele pentru *La Revue d'Art dramatique et musical*, în 1907.

Muzicienii participau la manifestările internaționale de muzicologie. C. M. Cordoneanu și I. Roșca au fost invitați la Congresul de la Paris din cadrul Expoziției Universale în 1900, dar ne-a reprezentat numai Stan Golestan. Cu promptitudine erau anunțate de către revistele noastre muzicale manifestările internaționale muzicologice.

Cercul problematicii teoretice era extrem de larg, îmbrățișînd multiple aspecte, de la informația și articolul cu profil literar despre muzică, pînă la studiul analitic, lexicografic, bibliografic, știrea curentă și cronica. Bineînțeles, se discutau, nu o dată, și termenii de specialitate vehiculați, inclusiv termenul „dramaturgia muzicii".[6]

Orizontul teoretic al paginilor muzicologice nu era prea vast, tatonările, șovăielile își puneau adeseori pecetea înhibatoare. Și aici, miniatura excelează, în dauna monumentalismului. Latura factologică predomina asupra celei analitice, ceea ce se explică prin insuficienta pregătire muzicală a multor deținători ai condeiului muzicologic. Conștienți de această situație, au abordat timid problemele de creație. Cei care vor semna materiale substanțiale cu referiri la partituri vor fi, cum era firesc, compozitorii: Scarlatescu, Golestan, Alessandrescu, făcînd-o, din păcate, arareori și fără consecvență. Iată de ce, școala muzicală națională, deci nu viața muzicală, afirmată prin creația precursorilor și ridicată pe treptele universalității de către Enescu, pare să nu fi beneficiat de o susținere muzicologică demnă de valoarea ei; cronicile, oricît de substanțiale, aveau neșansa să se piardă, iar volumele consacrate creației ori studiile mai ample nu existau. Se întîlnesc sporadice și nu foarte eficiente demersuri critice pentru a susține creația unor compozitori din trecut, dar ansamblul fenomenului muzical românesc nu a fost surprins în grandoarea împlinirilor sale. Aici se află explicația unor triste dovezi de necunoaștere a tradiției naționale de care au dat dovadă unii muzicieni, vorbind despre începuturi în care ei ar fi implicați, cînd, de fapt, temeliile creației profesioniste erau de mult puse, ei nefiind altceva decît continuatorii, reprezentînd, în epoca lor, principii și idealuri deja edificate.

Cu toate aceste scăderi, activitatea teoretică este, așa cum se va vedea, susținută și a contribuit decisiv la dinamizarea vieții muzicale, la ridicarea exigenței artistice, la ridicarea nivelului creației.

---

[6] L. K. *Dramaturgia muzicală*. In: *Scena*, II, 208, 7 august 1918, p. 2.

CRITICA — PORTDRAPEL AL MUZICII ROMÂNEȘTI

Nimic nu ne apare mai greșit decît teza potrivit căreia paginile de critică muzicală sînt interesante pe moment, că au un caracter efemer, perisabil. Răsfoind materialele publicate la începutul veacului al XX-lea, se obține certitudinea unor afirmări responsabile pentru destinele muzicii autohtone, a unor condeie de larg suflu, înzestrate cu vervă, competență și pasiune. Critica acelor ani a fost o strălucită *ars militans*, pentru muzica românească.

Impresionează, în mod deosebit, promptitudinea demersului critic și varietatea opiniilor. Dar, pentru a înțelege aceste cuvinte, se cer precizate cîteva lucruri. Era firesc ca existența revistelor muzicale, artistice să ofere criticii un larg debușeu. Cum revistele apăreau lunar sau bilunar, cronicile aveau avantajul că surprindeau manifestările importante și dezavantajul unei anumite întîrzieri. Periodicile săptămînale, care găzduiau rubrici permanente de critică muzicală semnate de același autor, aveau darul să supună criticilor adevărate cronici în care consemnarea evenimentului se făcea ceva mai detașat, favorizînd considerațiile generalizate, cu trimiteri orientative. Mai operativă apare critica în cotidienele ce întreținеau rubrici permanente, destinate spectacolelor lirice, vieții de concert. Fără să apreciem, deocamdată, valoarea rîndurilor scrise, se cuvine remarcat că despre o anumită manifestare se puteau citi mai multe opinii, adeseori foarte diverse, ceea ce era de natură să susțină interesul publicului pentru artă, pentru muzică. Bunăoară, dacă despre un concert simfonic dirijat de Eduard Wachmann sau dacă despre un spectacol cu opera *Carmen* se puteau citi peste cinci consemnări, fiecare aducînd un punct de vedere, o apreciere personală, apare, evident, un element pozitiv, anume, focarul criticii îndreptat asupra aceluiași obiectiv. În plus, cînd un semnatar lansa afirmații necontrolate, păreri ieșite din comun, gînduri de circumstanță ori semna rînduri de complezență, confratele, criticul ziarului de vizavi, revenea, denunțînd neadevărul, emițînd o poziție opusă. În pluralitatea cronicilor sesizăm fermentul activ al criticii care avea tăria să întrețină interesul și, mai mult, să formeze gustul artistic, vehiculînd argumentele valorice ale respectivei manifestări. Personalități cu o bogată cultură, criticii au fost pasionați de meseria lor, în care au intrat, de multe ori, printr-o

împrejurare, dar care, ulterior, au ştiut să facă din pasiune o vocaţie. Ei au susţinut muzica românească, mai ales către sfîrşitul perioadei de care ne ocupăm, cînd personalitatea distinctă a creaţiei noastre devenise o realitate recunoscută şi în centrele muzicale europene. În tot cazul, o constatare fără echivoc ce se impune este că, în zodia afirmării lui Enescu, în general, s-au scris multe cronici de înaltă ţinută. Nu e lipsit de interes să arătăm că, în 1903, după cum sublinia *România Muzicală* din 15 octombrie 1903 (p. 134), existau în Bucureşti 12 critici care scriau despre spectacolele lirice. Nu trebuie să ne facem iluzii; dintre aceştia, puţini erau critici cu pregătire muzicală. Nu întîmplător, Juarez Movilă, în 1903, discutînd problema locului pe care-l acordă publicaţiile creaţiei artistice şi remarcînd că în ţările civilizate artele ocupă coloanele cele mai importante după politică, deplînge absenţa „redactorilor speciali pentru arte", adică a criticilor competenţi, exceptînd două-trei ziare, care-i aveau.[1]

Referindu-se la critici, pe care-i consideră „proletari ai condeiului", H. Göring sesizează existenţa în domeniul artei a două„ lumi duşmane" care se interferează: omul productiv pentru artă, mîndru şi liber, care este artistul şi omul productiv pentru public, încătuşat şi neliber, care este criticul. Artistul are latitudinea să creeze ce doreşte, în cazul muzicianului interpret, să cînte ce vrea, în timp ce, cronicarul, e constrîns să se refere la ceva dat, la ce i se oferă sau comandă, adică să scrie de multe ori despre ceva ce n-ar dori. Acelaşi autor distinge două categorii de critici: a) care fac scurte dări de seamă, aceştia colaborează la ziare şi b) care pot scrie dezvoltat, în revistele muzicale sau artistico-literare.[2] Cu alte cuvinte, se deosebesc două modalităţi critice: consemnativă, în care informaţiile factologice primează, şi analitică, ce favorizează judecăţile de valoare şi aprecierile estetice.

Profilul moral şi profesional al criticilor este trasat în revista *Muzica*, atunci cînd semnatarul care se ascunde sub pseudonimul *Pan* (probabil Maximilian Costin) scria: „A fi critic în adevăratul înţeles al cuvîntului, adică înainte de toate imparţial, cu vederi largi, luminoase, cu o cultură generală cît mai variată şi, în direcţia specialităţii, completă, e lucrul cel mai rar şi mai greu de găsit".[3] Aşadar, criticului muzical i se cere, înainte de toate, pregătire de specialitate, vederi largi şi opinii obiective.

Cum se face critică, mai precis, o reţetă a criticii, o propune Rom. Orchiş, care dezaprobă înşirarea titlurilor cîntate şi formularea cîte unui cuvînt bun la adresa fiecăruia, după care urmează elogierea interpreţilor, optînd pentru... „a expune în mod sincer, cinstit şi imparţial părerile, dacă le ai, asupra bucăţilor din program şi a execuţiei lor".[4] Aşadar, se cer referiri atît despre creaţiile programate cît şi despre interpretare, într-o formă directă, corectă şi, iarăşi, imparţială. Reflecţii pertinente asupra diferitelor ipostaze ale criticului muzical se găsesc în revista *Muzica* (II, 1 octombrie 1909, p. 1) în *Notiţe scurte asupra criticii muzicale* de M. Daubresse, preluate din *Guide Musical*...

[1] Movilă, J. *Presa şi artele*. În: *Gazeta Artelor*, I, 3, 10 noiembrie 1902, p. 1.
[2] Göring, H. *Critica, criticii şi artiştii*. În: *Arta Muzicală*, I, 3, decembrie 1911, p. 3.
[3] Pan. *Varietăţi. Despre critică şi critici, aiurea şi la noi*. În: *Muzica*, I, 4, aprilie 1916, p. 151.
[4] Orchiş, R. *Simfonicul de duminică*. În: *Rampa*, I, 44, 9 decembrie 1911, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Foarte clar formulează principiile călăuzitoare în activitatea critică „santinela vigilentă", cum s-a autodenumit Mihail Mărgăritescu care, în *Revista Idealistă*, urmează în această funcție, din 1903, lui Grigore Ventura. El stipulează, între altele, grija pentru creația muzicală românească, ceea ce a și transpus în practică: „În recursiunile mele muzicale voi căuta a fi călăuzit de cea mai mare dreptate și obiectivitate și de dorința de a încuraja talentele născînde, de a admira și a face față de tot ce ni s-ar părea șarlatanie sau reclamă pură. Santinelă vigilentă, voi pîndi toate încercările muzicale ale compatrioților mei, demne de sprijin și voi contribui, pe cît îmi va fi cu putință, a le scoate la iveală!"[5]

Aceste rînduri conțin, într-o formă concisă, normele eticii profesiunii de critic, avînd, în plus, un coeficient de subiectivitate ce trădează slăbiciunea pentru promovarea noului, pentru tinerii muzicieni, cu condiția să merite, căci nu face concesii la capitolul valoare. E intransigent și neînduplecat, aspru și drept, evitînd orice umbră de slăbiciune. Deasupra tuturor acestor axe programatice, criticul e animat de pozitive intenții, deoarece vrea să încurajeze tot ce e valoros. Probabil, toate preceptele așternute pe hîrtie și declarate public izvorăsc din necesitatea imprimării unei ținute autoritare gestului critic, întrucît foarte important este... „singurul mijloc, după cum spunea Juarez Movilă, de a exercita un control în materie de artă".[6]

Pe de altă parte, tonul criticii nu a fost monoton și nici prea ferm; atunci obiectivul ei era o afirmare ce trebuia sprijinită. M. Mărgăritescu arată că, dat fiind numărul mic de creații scrise la noi (era anul 1912), criticul nu trebuie să fie prea aspru... „față de o lucrare de proporții impunătoare, chiar dacă acea lucrare ar fi o eroare a unui tînăr debutant în arta compoziției".[7] Citim printre rînduri grija de a nu descuraja, ceea ce reclamă tonul receptiv, din care nu lipsesc observațiile negative. Nu atît neindicarea neîmplinirilor dintr-o partitură indigenă se recomandă, ci felul în care se face critica, de așa manieră încît să nu optureze sensibilitatea și încrederea în propriile forțe, deoarece creatorul care azi a oferit o lucrare mai modestă, mîine poate scrie alta, demnă de solicitudine.

J. Movilă abordează problema rostului criticii, arătînd oportunitatea ei: „Pentru adevărații artiști, frica de critică e necesară. Față de pseudo-artiști, față de pseudo-talente, critica e o vargă sau, mai bine-zis, o mătură care curăță gunoaiele din altarul artelor, și aceasta nu poate fi decît în folosul artei și adevăraților artiști".[8]

Profesarea criticii era pentru Constantin Brăiloiu o datorie grea, deoarece cronica găzduită în hebdomadare și cotidiene... „rămîne singura călăuză a unui public însetat de muzică, dornic de cultură, lipsit de prejudecăți, dar nepregătit. De felul cum își înțelege cronicarul meseria atîrnă, în bună parte, viitorul muzicii la noi". Îndeplinindu-și rolul de *„vulgarizator"*, adică de a

---

[5] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Precuvîntare...* În: *Revista Idealistă*. I, Tom IV, 10, 1/14 decembrie 1903, p. 158—159.

[6] Movilă, J. *Dreptul criticilor*. În: *Gazeta Artelor*, I, 3, 10 noiembrie 1903, p. 1.

[7] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*. În: *Flacăra*, II, 6, 24 noiembrie 1912, p. 49.

[8] Movilă, J. *Frica de critică*. În: *Gazeta Artelor*, I, 25, 1 iunie 1903, p. 2.

face operă de propagator al frumosului și autenticului muzical, de „polițist", adică de a veghea la menținerea ordinii valorice a creațiilor și interpreților, criticul trebuie să evite terenul alunecos al estetizării, care favorizează „dialectica stearpă", „disertații abstracte" și „retorici academice"... Calitățile fundamentale ale criticului sînt... a) din punct de vedere moral, buna credință; b) profesional — posedarea unei *educații tehnice;* c) cultivarea unui limbaj accesibil tuturor și a unui stil clar.[9]

Pe cerul îndeletnicirilor criticii apăreau și unii care împiedicau desfășurarea firească a lucrurilor. Între aspectele ce întreținеau o asemenea stare de lucruri era și impostura, vehement demascată de Ed. Caudella, combătînd diletantismul, identificat în persoana acelora ce se „cred critici muzicali, fără a avea nici cea mai mică noțiune de muzică".[10] Un alt aspect era climatul nefavorabil activității criticii, deoarece muzicienii cărora le erau adresate obiecții se supărau, recurgeau la amenințări, la intimidări. Emanoil Cerbu are senzația, în 1916, cînd publică *Mărturisirile unui critic muzical* că activitatea sa ar părea de prisos, ineficace, deoarece în zadar arată că Nasta nu e tenor wagnerian, iar D. Dinicu nu e as în dirijarea simfoniilor beethoveniene; cînd însă îndrăznește să creioneze aluzii la pianistica lui Dimitriu, acesta îl va determina pe T. Arghezi să-i ridice osanele într-un articol consacrat talentului său nemaipomenit...[11]

Istoria criticii muzicale de la începutul veacului nostru reține două atitudini pilduitoare în lupta pentru instaurarea unui climat sănătos al acestei activități. Furios pe J. Movilă care scrisese un articol aspru la adresa artei sale, Eduard Wachmann a trimis pe unul din fii săi să-l provoace la duel. Cronicarul de la *Apărarea Națională* s-a declarat de acord, oferindu-i un creion și hîrtie... Emanoil Ciomac a fost pălmuit în public de pianistul Nicu Caravia pentru rîndurile publicate în *Rampa,* ceea ce l-a și determinat pe J. Movilă să arate că... „critica nu e nici insultă, nici calomnie. Critica adevărată e o părere, o apreciere." „Dacă-i vorba să convingi lumea că ești artist mare, cu ciomagul... apoi merci"![12]

De fapt, ceea ce nu lipsea deținătorilor penelului critic era curajul, conștiința că exercitarea scrisului se face în virtutea rostirii adevărurilor despre calitatea vieții muzicale. Sînt numeroase pagini de mare forță polemică, demascînd ipocrizia culturală, goana după beneficii, diletantismul impresarilor și multe altele. Probabil cele mai interesante și mai vehemente rînduri au fost prilejuite de spectacolele trupelor lirice, unde învingerea greutăților impuse de complexitatea montărilor și alcătuirii unei garnituri omogene de cîntăreți păreau insurmontabile. De notat că întotdeauna cronicarii s-au situat de partea publicului plătitor, apărîndu-l de asaltul nechemaților. Astfel, reluînd știrea din ziarul *La Roumanie* (nr. 1450, 14 octombrie 1903) că membrii unei trupe de operetă vieneză nu erau artiști la Karltheater, cum se anunțase, și că

---

[9] Brăiloiu, C. *Despre critica muzicală.* În: *Izbînda,* 1920; cf. *Opere,* vol. III, *Cronici.* Îngrijitor de ediție E. Cimișel, București, Edit. Muzicală, 1974, p. 190—191.

[10] Caudella, Ed. *Scrisoare din Iași.* În: *Muzica,* II, 8—9 noiembrie 1909, p. 296.

[11] Cerbu, E. *Mărturisirile unui critic muzical.* În: *Cortina,* I, 26, 28 august 1915, p. 6.

[12] Movilă, J. *Critica și ciomagul.* În: *Curierul Artelor,* III, 13—14, 15—22 februarie 1920, p. 2.

reclama zornăitoare fusese doar o momeală, în *România Muzicală* se scria: „Acest mijloc de a induce lumea în eroare, anunțîndu-i niște mierle pentru a-i oferi niște ciori, este puțin delicat."[13] În consecință, se cerea un control mai sever din partea forurilor culturale, o audiție prealabilă, pentru ca publicul să nu fie înșelat. Și mai convingător în această ordine de idei este articolul *Un conte nemîncat de trei zile* de G. Ranetti, (*Epoca*, 11 decembrie 1900), în care se descriau condițiile nefavorabile ale Operei Române, apărîndu-se artiștii noștri... „nu-i tocmai drept ca Opera Română, care-și permite luxul să plătească cu mii de lei celebrități răgușite din străinătate, să lase în aceeași vreme muritori de foame pe românii de talent pe care îi plătește (pe hîrtie) cu lefuri de subcomisari. Al dă signor Macaronetti dă chixuri în italienește, pe cînd D. Petrescu cîntă frumos în vulgara limbă națională" ... Pasajul acesta este elocvent pentru ilustrarea tezei că atunci cînd talentul, vibrația artistică se constituie în pagină de critică, aceasta, de bună seamă, supraviețuiește existenței efemere a jurnalisticii. Fenomenul, considerat „patologic" ivit în viața noastră publică, goana după manifestările muzicale cu soliști de reputație, a fost ostracizat în *Mania celebrităților*, arătîndu-se că, de cele mai multe ori, artiști mediocri sînt ridicați în slăvi din dorința impresarilor de a se asigura încasările.[14]

Condeiele erau mînuite cu virtuozitate de către criticii muzicali care, în general, fiind bine informați și avînd talent literar, foloseau multe specii de critică, de la cea eseistică, la foileton, în care-și găseau loc ironia, sarcasmul. Deținătorii rubricilor muzicale erau foarte avizați și cunoșteau tradiția europeană a criticii muzicale, dovadă că, din cînd în cînd, se găsesc traduse materiale despre compozitorii-critici: Berlioz, Schumann; ca să nu mai vorbim că numele unor critici de epocă apăreau, de asemenea, în publicațiile noastre.

Critica muzicală n-a fost apanajul revistelor. Ziarele erau în general ospitaliere și prompte față de manifestările artistice, acordînd spațiu cronicarilor. Și totuși, nu o dată, se întîlnesc intervenții energice care cer mai multă atenție producțiilor spirituale. J. Movilă în *Apărarea Națională* din 16 mai 1901 (*Concertul Kiriac*) scria: „Găsiți oare că presa aduce un serviciu mai util țării cînd consacră coloane întregi unei injurii, pentru criminalism sau dînd detalii despre fapte murdare, decît sacrificînd o coloană sau un foileton pentru arte și răspîndirea lor?" Mai departe: „nu merită să se vorbească decît în trei linii despre un artist de talent sau despre un compozitor care vine cu un ideal nou și mare pentru... țara noastră?"

Probabil, J. Movilă dorea o mai constantă atitudine a presei față de muzică, pentru a reflecta tot ce era valoros. Cînd aveau loc evenimente, atunci ziarele alocau spațiu. Un exemplu, spectacolul liric al Societății „*Carmen*" din decembrie 1913, cînd s-a interpretat *Cavalleria rusticana* și *La șezătoare*, despre care s-a scris în: *Adevărul*, *Epoca*, *Universul*, *Dimineața*, *Minerva*, *Viitorul*, *La Politique*, *La Roumanie*, *L'Indépendance Roumaine*, *Buckarester Tageblatt*, *Conservatorul*, *Rumänische Lloyd*, *Luceafărul*, *Rampa*, *Flacăra*, *Minerva literară ilustrată*, *Românul* (Arad) *L'Orient* ...

---

[13] *Trupa vieneză de operete*. În: *România Muzicală*, XIV, 17—18, 15 octombrie — 1 noiembrie 1903, p. 134.

[14] Refa. *Mania celebrităților*. În: *România Muzicală*, XIV, 2, 15 ianuarie 1903, p. 12.

Un aspect mai puțin cunoscut este că s-au înregistrat unele tentative de organizare a criticii, în scop profesional. În acest sens e demnă de menționat *Asociația criticilor dramatici și muzicali*, din 1920, sub conducerea lui E. D. Fagure. Evident, ridicarea criticii muzicale la dimensiunea unui act de cultură cu rezonanțe în timp se datorează, în mare măsură, existenței revistelor muzicale, revistelor de cultură cu profil muzical, ceea ce ne determină să susținem că, într-un cadru mai larg, există activitate muzicologică de cînd avem reviste muzicale. Or, în primele două decenii ale secolului XX se înregistrează un mare avînt în publicistică, datorat redactorilor, directorilor, proprietarilor revistelor muzicale: M. C. Cordoneanu, J. Movilă, I. Mureșianu, M. Mărgăritescu, Th. Fuchs și H. Göring, M. Costin, G. Breazul. Ridicîndu-se deasupra aspectelor minore, eliminînd, în bună parte, elementele nesemnificative, ei au reușit să imprime materialelor o ținută profesională, o responsabilitate crescîndă, conștiința de sine a criticii muzicale, preocupată, în cel mai înalt grad, de destinul artei interpretative și componistice. Care au fost revistele muzicale și ce profil au avut? Ce probleme mai importante au abordat, în fine, care ar fi valoarea și importanța lor?

Scanned with OKEN Scanner

PERIODICELE MUZICALE

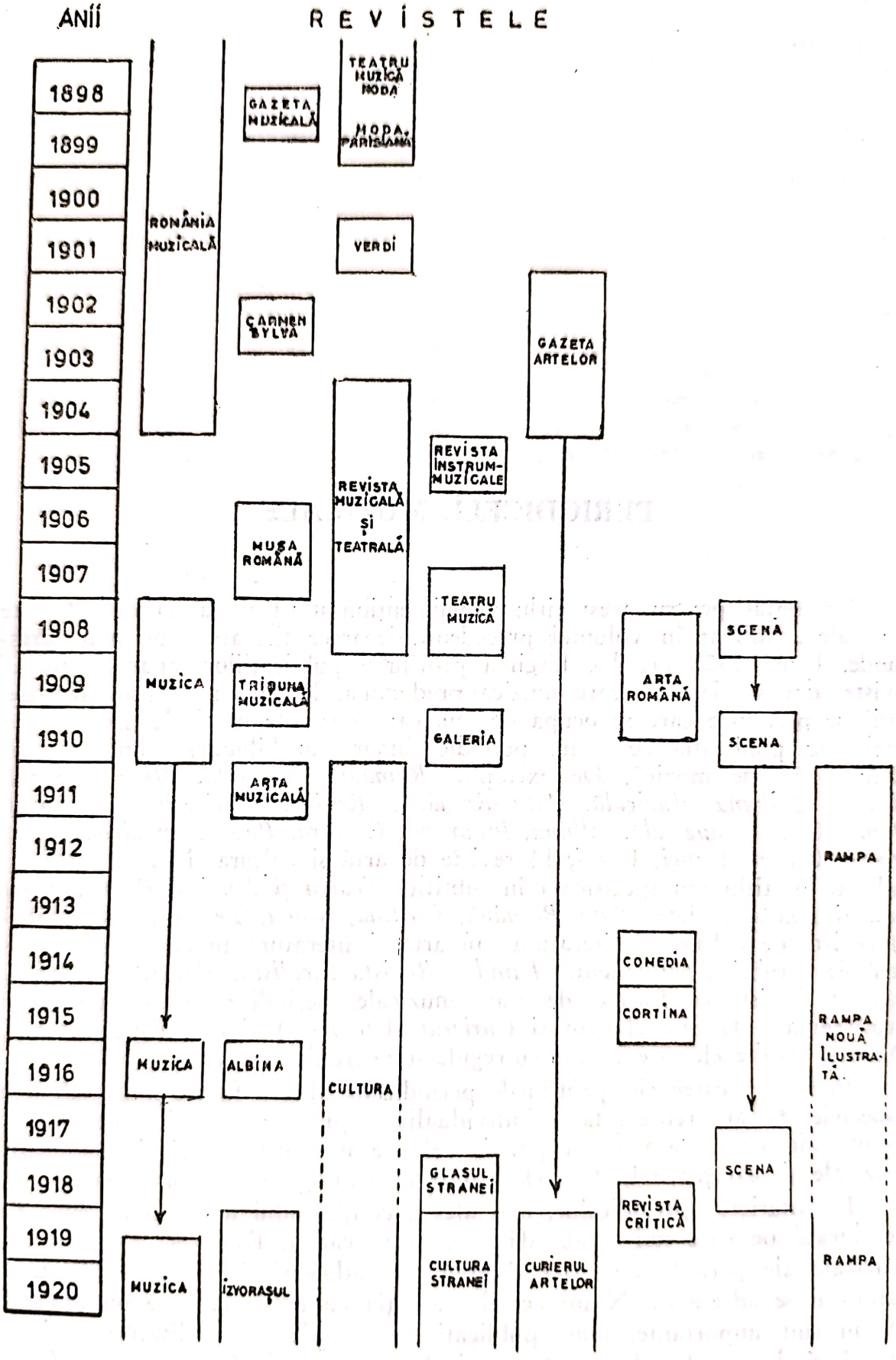
Am optat pentru acest titlu nemaimenţionîndu-l pe acela de „Reviste muzicale", utilizat în volumul precedent, deoarece titulatura nu mai corespunde. După 1900 are loc lărgirea profilului publicaţiilor, apar nu numai reviste, dar şi ziare în care muzica predomină. Distingem mai multe categorii de periodice care se ocupă de muzică: a) reviste muzicale propriu-zise, înţelegînd publicaţia ce apare periodic, lunar sau bilunar, ocupîndu-se în exclusivitate de muzică. De exemplu: *România Muzicală, Musa Română, Muzica, Tribuna Muzicală, Arta Română, Revista Instituţiilor muzicale, Doina, Gazeta muzicală, Albina, Izvoraşul, Cultura, Revista muzicală bisericească, Glasul stranei, Verdi;* b) reviste de artă şi cultură, în care muzica e indicată în titlu sau specificată în subtitlu: *Teatru şi Muzică, Revista muzicală şi teatrală, Arta, Arta Română, Cortina, Scena, Teatru-Muzică-Modă;* c) reviste de cultură şi literatură sau artă şi literatură în care muzicii i se atribuie o rubrică permanentă: *Familia, Revista Idealistă, Flacăra, Luceafărul,* etc.; d) reviste cu format de ziare muzicale, periodice cu apariţia uneori cvasiregulată: *Gazeta Artelor* şi *Curierul Artelor;* e) ziare artistice: *Rampa;* f) ziare, cotidienele care inserau cu regularitate cronici muzicale.

În fiecare categorie, profilurile periodicelor diferă foarte mult sub toate aspectele, fiecare reprezintă o individualitate pregnantă, mai mult sau mai puţin valoroasă. Ne vom ocupa, în cele ce urmează numai de publicaţiile muzicale şi, excepţional, de acelea unde muzica apare în nomenclator.

Inventarierea periodicelor, mai ales a conţinutului lor, e o întreprindere de durată pe care noi o abordăm în acest cadru. Este cert că profilurile muzicale ale periodicelor apar diferenţiate, adeseori, în funcţie de cititorii cărora li se adresează. N-am acordat atenţia cuvenită, ceea ce nu înseamnă că nu sînt importante, unor publicaţii în limbile naţionalităţilor, chiar şi atunci cînd e vorba de reviste muzicale, cum ar fi *Zenec szemle* (*Revista*

472.931

Scanned with OKEN Scanner


ANII
REVISTELE
1898
1899
1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
ROMÂNIA MUZICALĂ
GAZETA MUZICALĂ
TEATRU MUZICĂ NOUĂ
MODA PARISIANĂ
VERDI
CARMEN SYLVA
GAZETA ARTELOR
REVISTA MUZICALĂ ȘI TEATRALĂ
REVISTA INSTRUM-MUZICALE
MUSA ROMÂNĂ
TEATRU MUZICĂ
MUZICA
TRIBUNA MUZICALĂ
GALERIA
ARTA MUZICALĂ
ARTA ROMÂNĂ
SCENA
SCENA
RAMPA
CONEDIA
CORTINA
RAMPA NOUĂ ILUSTRATĂ
MUZICA
ALBINA
CULTURA
SCENA
GLASUL STRANEI
REVISTA CRITICĂ
CULTURA STRANEI
CURIERUL ARTELOR
MUZICA
IZVORAȘUL
RAMPA

muzicală) care a apărut la Timișoara între 1917—1929, fiind editată de Jarosy Dezsö.

Periodicele muzicale, deși au apărut concomitent, în paralel, alteori la mici distanțe, acoperă, în mare, anii epocii de care ne ocupăm. În fazele limită de inexistență se aud voci care exprimă necesitatea unor asemenea periodice, solicitîndu-le apariția prin multiple argumente. Așa procedează și muzicianul din Beiuș, Francis Hubic, în 1914, deci într-un moment cînd se afla într-o localitate subjugată administrativ, avînd conștiința unității atît de puternică încît pledează, ca și cum n-ar fi existat bariere politice, pentru inițierea unei reviste menite să pună... „baza educației muzicale".

În concepția sa, publicația ar fi cam în genul *Musei Române* a lui Mureșianu, cuprinzînd o latură practică și una teoretică. Prima ar favoriza tipărirea unor compoziții laice și religioase, a doua ar preconiza explicații... „asupra formelor, elementelor armoniilor speciale române; asupra firei ariilor noastre... și cîte ceva din istoria noastră muzicală, știri despre evenimentele muzicale..."[1]

Avantajele unei reviste ar fi multe, ar putea acționa asupra tinerilor compozitori „... cari azi se confundă în spiritul muzicii apusene și uită cu totul de comorile neprețuite care zac în muzica poporului nostru". Totodată, ar avea un rol și asupra creației, supunînd-o, printr-o critică competentă și temeinică, unei îndrumări, oferindu-le o... „direcție sănătoasă", arătîndu-le și „lipsurile ce ar fi să se acopere în literatura noastră muzicală."[2]

O asemenea revistă a reapărut, doi ani mai tîrziu, *Muzica* (1916), ocupîndu-se mai susținut de problemele creației, deși nu cu prea multă convingere.

De menționat că unele periodice scoteau suplimente muzicale ca, bunăoară, *Luceafărul* (Sibiu), precum și faptul că, în unele reviste se publicau și piese sau exemple muzicale, inclusiv în *L'Indépendance Roumaine*.

Cea mai bună concluzie la aceste rînduri introductive pe care o putem oferi este, credem, schema grafică a publicațiilor muzicale și artistice ce slujeau propagării artei sunetelor. Astfel, diagrama alăturată proiectează limpede, pe ani, care sînt revistele, durata, juxtapunerea și intersectarea lor, într-un cuvînt, realizînd polifonia ansamblului conferit de periodicele artistico-muzicale.

ROMÂNIA MUZICALĂ

Cea mai prestigioasă revistă muzicală românească, de la răscrucea veacurilor, se afla, în 1898, în al nouălea an de la apariția primului număr, ceea ce înseamnă că directorul ei, Mihai C. Cordoneanu dobîndise o importantă

[1] Hubic, Francisc, *Ceva despre muzica noastră*. În: *Românul*, Arad, IV, 18 februarie 1914.

[2] Idem, ibidem.

experienţă, dovedind o impunătoare consecvenţă, căci nu era uşor să editezi bilunar circa 16 pagini! Aceasta, cu atît mai mult, cu cît va dăinui pînă la sfîrşitul anului 1904, deci, în total, existenţa revistei s-a întins pe parcursul a 15 ani! Scopul pentru care a fost fondată este reformulat în primul număr din 1904,[3] cînd se reiau plîngerile la adresa acelor cititori care primesc revista, dar nu-şi achită abonamentul, ceea ce poate servi ca un element al încetării apariţiei de mai tîrziu. Se arăta: „La începutul anului 1890, un mic cerc de inteligenţe s-au grupat în jurul unei idei, aceea de a înfiinţa o revistă, pe de o parte pentru apărarea intereselor artei muzicale la noi, iar pe de altă parte, pentru a o stimula şi generaliza, susţinînd gustul muzical în popor" ... Iată o elocventă şi sintetică formulare a programului estetic care a animat *România Muzicală!*

La împlinirea unui deceniu de la apariţie, redactorii se mîndresc cu vîrsta revistei ... „destul de rară pentru o foaie specială, nesubvenţionată" ... Se invocă şi semnificaţia revistei prin prisma contribuţiei la propăşirea muzicii autohtone, ca şi prestigiul internaţional. „În acest interval, toţi aceia care se interesează de progresul artistic al ţării au putut aprecia serviciile ce au adus îndeosebi culturii noastre muzicale ... Cu deosebire în cei din urmă ani, ea a devenit, mulţumită îngrijirii cu care a fost redactată, relaţiunile sale cu revistele de specialitate din lumea întreagă şi colaboratorilor ei din străinătate, un organ de importanţă internaţională."[4] Cordoneanu vorbeşte mîndru că revista serveşte ca mijloc de informare a străinătăţii despre realităţile muzicale de la noi, fiind, în felul ei un ... „Monitor al artelor în România."[5]

Cam aceleaşi idei, deja menţionate, mai revin în primul număr din ianuarie 1900, arătîndu-se, în plus, că nici o altă revistă muzicală n-a reuşit să reziste nici măcar ... „jumătate din acest lung interval de timp", consacrat progresului artistic românesc. Se citeşte printre rînduri dramatismul existenţei revistei care are de înfruntat oprelişti, fiind însă siguri de izbîndă deoarece ... „ideile bune, sănătoase, vor trebui să învingă, iar toţi acei care se opun progresului, care aţin calea timpului, mai curînd sau mai tîrziu, vor trebui să fie aruncaţi întru întunericul cel mai din afară." Redactorii revistei îşi dau seama de valoarea de cronică a colecţiilor *României Muzicale* care apar drept ... „singurele arhive de documentare privitoare la istoria muzicei în România, pe care criticii şi istoricii viitori le vor consulta cu folos" ...[6]

Probabil, greutăţile întreţinerii apariţiei revistei se înteţesc, de vreme ce se reiau leitmotivele „sacrificiilor", „frumoasa carieră ..." Nou, apare referirea la revistele similare (chiar dacă nu se invocă toate n.n.), ce-au apărut la noi sau la românii de peste munţi, ca: *Lira (Lyra n.n.) Română, Doina, Musa Română, Astra,* cu existenţă vremelnică din cauză că nici munca, nici

---

[3] *O calamitate.* În: *România Muzicală,* XV, 1, 1 ianuarie 1904, p. 8.

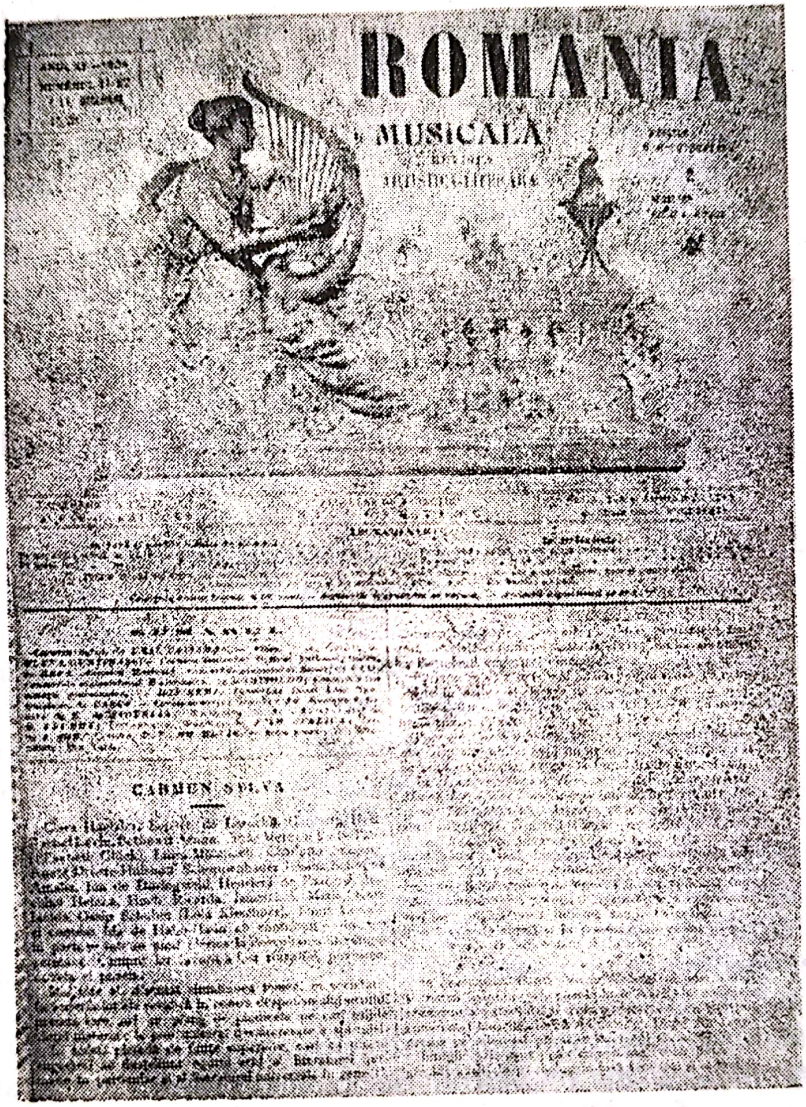
[4] Cordoneanu, M. C. *Către abonaţii şi colaboratorii noştri.* În: *România Muzicală,* XI, 1, 1 ianuarie 1900, p. 1.

[5] Cordoneanu, M. C. *Opera Română. In: România Muzicală,* X, 20, 1 decembrie 1899, p. 153.

[6] Cordoneanu, M. C. *Către cititorii şi colaboratorii noştri.* În: *România Muzicală,* X, 1, 1 ianuarie 1899, p. 1.

sacrificiile, cu publicarea lor . . . „departe de a fi răsplătite, nu erau nici sprijinite."[7]

„Revista artistică literară" — *România Muzicală* aparține lui C. M. Cordoneanu care era ajutat, în ceea ce privește redactarea, de secretarul Bosini Bozin, înlocuit, începînd cu numărul 8/1902, de Nicolae Ţinc. Cei-


ROMANIA
MUSICALĂ
CARMEN SYLVA

Genericul ultimului număr al revistei conduse cincisprezece ani de C. M. Cordoneanu.

lalți redactori permanenți, dacă i-a avut, nu sînt pomeniți cu termenul acesta. Sigur este că Ilie Demetrescu și Iuliu Roșca semnau curent, ascunzîndu-se adeseori sub pseudonime ca Don-Remi, Do Mi Sol. Mai semnau: V. Grigorescu-Elvir și, desigur, C. M. Cordoneanu. Dintre colaboratori pot fi amintiți: S. Kossinski, Al. Podoleanu, I. Paschill, Thecel, în cîteva rînduri T. T. Burada, compozitorii Stan Golestan, George Dima, G. Ștephănescu . . . Cu regularitate semnează materiale colaboratorii permanenți din străinătate:

[7] Administrația. *Cauze mici, efecte mari.* În: *România Muzicală*, XII, 21, 15 decembrie 1901, p. 153.

Sigismund de la Paris, Lago din Stockholm, H. Kling din Geneva, Al. Reiss şi mai ales G. I. Jolnay din New-York, arhitect, care, rar, transmite ştiri şi din alte oraşe nordamericane, I. Times Pereira din Pernambuco (Brazilia), Gand din Bruxelles, Ganton din Leipzig. Este interesant că, adeseori, corespondenţele alăturau mari centre muzicale cu oraşe de la noi, ca Brăila.

Aria tematică era foarte variată, menţinîndu-se rubrici permanente, printre care cele ce reflectau viaţa muzicală: *Cronica spectacolelor, Cronica muzicală, Opera Română, Societatea Lirică, Seratele noastre, Mişcarea muzicală, Concerte populare.* Se întîlneau numeroase materiale despre activitatea Conservatorului bucureştean, examenele şi producţiile sale, fanfarele, activitatea corală, concertele simfonice. Se recunoaşte astfel aportul acestora deoarece „... s-au dovedit pretutindeni ca un azil al muzicei bune şi serioase şi, mai cu seamă în capitala noastră, ele au fost un adevărat centru de renume al tuturor iubitorilor de muzică, iar prin revenirea lor periodică, ele au devenit o necesitate."[8]

Muzica în şcoală era prezentă prin titluri permanente ca: *Învăţămîntul muzicii în şcolile noastre, Cîntul în clasele primare,* demonstrîndu-se cu suficiente argumente necesitatea punerii educaţiei muzicale în drepturile legitime, ceea ce s-a şi realizat, tocmai prin curentul de opinie pe care revista l-a instaurat.

Erau nelipsite rubricile de largă informare: *Periodicele noastre, Ştiri din ţară, Din străinătate.* Aproape nu exista număr în care să nu se relateze pe larg despre succesele muzicienilor români peste hotare, mai ales turneele cîntăreţilor, cu extrase din cronicile tipărite în presa străină, oferind o mîndră pledoarie în favoarea impunerii artei româneşti în centre de tradiţie.

Urmărind suplinirea absenţei unor cărţi de istorie, redactorii publicau portrete, schiţe monografice şi articole despre compozitori universali: Beethoven, Mozart, Chopin, Verdi, Wagner, Berlioz. R. Strauss, Glinka, Paganini, Tartini, Kreutzer, muzicianul J. J. Rousseau. Extrem de numeroase erau ştirile despre viaţa muzicală în străinătate, prezentîndu-se premierele. Turneele celebrităţilor erau, de asemenea, nelipsite din rubrici, descriindu-le, cu lux de amănunte, pentru a întreţine mirajul în jurul marilor artişti. Despre unii compozitori se găsesc mai multe materiale în decursul anilor. Bunăoară, Liszt are o micromonografie, apoi articolele: *Liszt şi muzica ţiganilor, Liszt-compozitor de muzică de orchestră.* Se fac, e drept, rar, analize ale unor partituri ca opera *Tannhäuser,* în care accentul cade pe creaţia muzicală. Cititorul era ţinut la curent cu premierele, primele audiţii mondiale. Astfel, e prezentată elogios prima audiţie a poemului lui R. Strauss *Aşa a grăit Zarathustra* (corect *Aşa grăit-a Zarathustra*). Iar premiera operei *Pelléas şi Mélisande* prilejuieşte aceste cuvinte despre Debussy, de mare penetraţie: „... un simfonist de prim-rang, care pare a fi ursit să dea o nouă direcţiune dramei lirice pe care o dezrobeşte de jugul wagnerian".[9] Cu uşurinţă se sesizează şi poziţia revistei faţă de creaţiile mai complexe, de vreme ce se invocă premiera operei *Tristan şi Isolda,* despre care se spune că nu se poate cînta,

[8] P. E. *Concertele simfonice.* În: *România Muzicală,* XIV, 7—8, 1—15 aprilie 1903, p. 52.

[9] *Ştiri...* În: *România Muzicală,* XIII, 12—13, 1 iulie 1902, p. 102.

necesitînd pentru premieră 77 de repetiții. Despre ceea ce era considerat drept curent modern al acelor ani, se spunea, în multe privințe, pornindu-se de la tot felul de picanterii pe această temă: *O orchestră de automați, Plante melomane, O bicicletă de concert* (nr. 14—15, 1901, p. 111), iar R. Strauss, F. Weingartner, Ch. Lamoureux sînt tratați drept *Conducători de muzică modernă*. Se inserau și materiale de ținută intelectuală sau teoretică: *Schopenhauer despre muzică, Epocile muzicei — Sonata pentru pian, Modulațiuni prin motive scurte, Muzica descriptivă* (1902, nr. 1, p. 6—7), ce aduceau opinii privind specificul ei: „Muzica imitativă este un mijloc, niciodată un scop... care, fără a descrie lucrurile vizibile, le sugerează prin mișcarea lor".

Chiar dacă profilul *României Muzicale* e axat pe surprinderea manifestărilor vieții concertante, se face loc și unor incursiuni în trecutul nostru muzical, relevîndu-se figurile lui Flechtenmacher (în două rînduri, prin C. M. Cordoneanu și S. Kossinski), J. Herfner, Ivanovici, Musicescu, Școala de muzică de la Rotopănești, Cîntarea bisericească, Reuniunile române din Ardeal. De fapt, mereu era reflectată viața artistică a românilor transilvăneni. Mult spațiu se acorda figurilor contemporane de interpreți: Enescu, Darclée, Teodorini, Nuovina, C. Erbiceanu, D. Popovici... Sînt evidențiate și meritele unor critici muzicali dispăruți, ca I. Vasilescu, fondatorul revistei *Lyra Română* și Ilie Demetrescu. Retrospectiva numerelor revistei lui C. M. Cordoneanu, deși nu lasă nici o îndoială asupra ponderii scăzute a interesului pentru creația contemporană, comparativ cu alte probleme, scoate la lumină și materiale despre partiturile compozitorilor români, publicate nu expres, deci ca o analiză, ci ca o cronică ce descria interpretarea lor publică. Sînt surprinse, mai profund sau mai fugitiv, datele muzicale privind *Poema Română, Pastorala fantezie, Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* de Enescu *Dans țărănesc* și *Cvartetul nr. 6* de C. Dimitrescu, *Fantezia Dîmbovița* de S. Golestan, *Fantezia pe motive naționale* de Caudella, *Rapsodia Română* de Lubicz, creații de Scarlatescu și, evident, corurile compozitorilor acelei epoci: Musicescu, Dima, Vidu, Kiriac... subliniindu-se flacăra patriotismului acestor lucrări, legătura indisolubilă cu muzica populară. În mod deosebit, trebuie menționat articolul lui Thecel, *George Enescu ca muzician și compozitor*, care, lăsînd la o parte nefericita sintagmă din titlu, precum și caracterul discutabil al criticilor la adresa unor opusuri, este pilduitor pentru sublinierea admirației sincere... „pentru știința, arta, măiestria, îndemînarea și viul colorit pe care D-l Enescu îl pune în lucrările sale".[10]

Un titlu de glorie și-l face revista luînd atitudine în articolul *Arta și literatura în gazetele politice*, îndreptat împotriva necunoașterii adevăratelor valori ce activează în cîmpul muzicii. Asupra acestei chestiuni vom reveni. Cu vigoare și indignare se stigmatizează plagierea romanței lui G. Cavadia *Unde ești?*, versuri de Th Șerbănescu, de către Renyi, care o și tipărește la Budapesta[11].

---

[10] Thecel. *George Enescu ca muzicant și compozitor*. În: *România Muzicală*, XIV, 10, 15 mai 1903, p. 74.

[11] Iuga, I. Deva. *Îndrăznețe furturi muzicale și literare*. În: *România Muzicală*, XV, nr. 10, 15 mai 1904, p. 74.

Amărăciunea nu lipseşte din unele rînduri ce înfiereau opacitatea forurilor diriguitoare la nevoile artiştilor. Reluarea obsesivă a ideii că... „destinele artei muzicale nu stau în mîinile artiştilor muzicanţi“ ... şi, că ... „în muzică orişice decizie se ia de către nemuzicanţi“[12] poate fi interpretată ca o nemulţumire în faţa tristei realităţi care generează numeroase acţiuni eronate sau, pur şi simplu, ignorarea completă a domeniului muzical. Sînt însă stigmatizaţi şi pseudoartiştii, carierişti ce găsesc în muzică un debuşeu pentru maşinaţiile lor, dovadă fiind constatarea: „... mulţi dintre artiştii şi scriitorii de azi sînt cu mult mai mîndri de a avea o medalie decît de a avea talent.“[13]

Direcţia revistei nu trece nepăsătoare pe lîngă marile frămîntări din lumea artistică, ca spre exemplu, procesul Caragiale — Caion, despre care se ia atitudine în articolul *O molimă* (XIII, 1902, nr. 9—10, p. 61), dezaprobîndu-se calomnia şi înscenarea pusă la cale.

Astfel, *România Muzicală* a înregistrat, fie şi succint, acuzaţiile aduse lui I. L. Caragiale de către I. Caion, arătînd: „... credem că fragmentele citate nu sînt destul de complete şi D-l Caion ar trebui să-şi susţină aserţiunea cu mai mult temeiu“.[14]

Din noianul de informaţii adăpostite cu generozitate, am mai reţine: Enescu pleacă la Berlin pentru a se perfecţiona cu celebrul violonist Joachim (1899, nr. 19, 151 şi nr. 21, 168), cu care, pînă la urmă, n-a studiat. Se vorbeşte în multe rînduri despre *Muzica la Expoziţiile internaţionale*, inclusiv prezenţa noastră; despre drepturile de autor, ce sînt acestea?; despre Federaţiunea muzicală a Franţei; despre românii stabiliţi în America, desigur, cei cu înclinaţii muzicale. Sculptorul G. I. Jolnai, care şi coresponda la revistă, a conferenţiat la New-York pe tema: *Muzica românească* şi, fiind violonist, a cîntat pentru asistenţă *Doina, Hora floricelelor* şi potpuriul *Steaua României* de Wiest. Se relatau însă şi curiozităţi minore: D-l Fialkowski, fratele celebrului cofetar din Bucureşti, care cînta la pian, invita pe scenă şi diferite animale...[15] Nu lipsesc anunţurile publicitare privind oferte pentru lecţii de muzică, vînzări de instrumente, magazine cu note, ce tipăresc editurile şi altele. În *Muzică şi medicină* (XIV, nr. 14, 1 septembrie 1903, p. 106) se analizează, în culori ironice, formele imposturii care face „... cel mai mare rău acestei arte la noi.“ Ipostazele ei: a) înfumuraţii cu pretenţii mari, dar cu fond neînsemnat; b) diletanţii cu titluri, dar fără experienţă; c) guvernanţii care acordă credit „înfumuraţilor“; d) compozitorii ocazionali care... „din reaua sfătuire a conducătorilor au reuşit să falsifice muzica naţională românească, prezentînd-o sub formă de sîrbe...“; e) editorii fără scrupule, urmărind numai cîştigul material; f) pricepuţii în cîte ceva sau jumătate-ştiutorii care aprobă sau dezaprobă chestiunile...“ Concluzia apare dureroasă, soarta muzicii se află în mîinile profanilor. Aceste consideraţii par să reflecte un protest deghizat la adresa neavizaţilor care-şi permiteau ingerinţe grosolane în lumea artei sonore.

---

[12] *Muzica şi medicina.* În: *România Muzicală*, XIV, 14, 1 septembrie 1903, p. 106.

[13] *Muzica de cameră.* În: *România Muzicală*, XII, 4, 15 februarie 1901, p. 27.

[14] *Ştiri scurte. Din ţară.* În: *România Muzicală*, XII, 21, 15 decembrie 1901, p. 16, şi *O molimă*, XIII, 8, 15 aprilie 1902, p. 61.

[15] *România Muzicală*, XII, 7—8, 1—15 aprilie 1901, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

Încetarea apariției *României Muzicale* n-a fost explicată, dar insistentele apeluri la plata abonamentelor trădează dificultățile financiare care au contribuit la întreruperea unei frumoase existențe, de mare folos și însemnătate pentru cultura muzicală românească. Nu e mai puțin adevărat că, în ultima perioadă, revista înregistrase o atenuare a ascuțimii ideilor, tradusă prin diminuarea spiritului critic și polemic. Totodată, aspectele nesemnificative, mai puțin importante, erau copleșitoare, în timp ce problemele de ținută intelectuală, estetice și de creație erau palid reflectate. Probabil, bătăiosul C. M. Cordoneanu obosise, un indiciu putînd fi considerat și acela că pactizase cu inamicul său numărul unu, Eduard Wachmann, nu-l mai tenta nici catedra de flaut la Conservator, pe scurt, greutățile, nu în ultimul rînd de ordin material, începuseră să-l depășească.

Indiscutabil, *România Muzicală* a fost o publicație prestigioasă, o strălucitoare apariție de durată pe bolta muzicii românești, cu repercusiuni pozitive pentru activitatea muzicologică și pentru toate domeniile artei sunetelor din țara noastră.

REVISTA MUZICALĂ ȘI TEATRALĂ

Titlul acestei reviste lunare ce apare la București, începînd cu 1 octombrie 1904, deci cu trei luni înaintea sistării *României Muzicale*, ar putea ghida profilul spre cele două ramuri surori, ocrotite de Euterpe și Melpomene. În realitate, cuvîntul „Teatrală" vizează formele muzicale ale teatrului, adică opera și opereta, și nicidecum teatrul dramatic.

Revista Muzicală și Teatrală a fost o publicație cu caracter exclusiv muzical și își datora existența unui „comitet", fiind editată de Jean Feder. Comitetul nu se precizează, în schimb se nominalizează persoanele care și-au anunțat concursul: Th. Ed. Aslan, A. Castaldi, S. Cocorăscu, D. Dinicu, D. G. Kiriac, M. Mărgăritescu, O. Narice și Ed. Wachmann. Într-adevăr, nume de garanție pentru impunerea unei publicații. Numărul 37 al revistei, decembrie 1907, înștiințează cititorii că Iuliu I. Roșca, fostul redactor al revistelor *Doina* și *România Muzicală* preia „redacțiunea muzicală a *Revistei Muzicale și Teatrale*". În numărul următor, I. I. Roșca e prezentat „redactor literar." Chiar înainte de ralierea sa la colectivul redacțional, revista era citită, dovadă că, după trei numere, ajunge să aibă tirajul, am spune record, de 3 000 de exemplare.

Cel mai activ publicist pare să fie M. Mărgăritescu, care colaborează cu compozitorii Ed. Caudella, M. Cohen-Linariu, apoi muzicologul T. T. Burada, criticul D. Ollănescu, ceea ce relevă ținuta materialelor, foarte vii, interesante, bogate în informații și aprecieri. Se conturează destule deosebiri față de *România Muzicală*, scade spiritul polemic, sînt mai puține materiale estetice despre muzica universală, corespondențe din străinătate. *Revista Muzicală* și *Teatrală* este însă superioară celei conduse de M. C. Cordoneanu prin bogăția oglindirii realității muzicale românești, a vieții muzi-

cale, punînd la dispoziție ample relații despre evenimentele petrecute și animatorii lor. Sînt numeroase articole despre activitatea orchestrei simfonice, concertele camerale și corale, cu accent pe audițiile Societății *Carmen;* se consemnează pe larg reprezentațiile lirice, cronicele despre Opera Italiană sau Opera Română sînt ample și bogate, sub toate aspectele, inclusiv în descrierea dramatismului existenței lor nesigure, nebeneficiind de sprijin oficial. Nu lipsesc materiale despre fanfară, pe care le semnează M. Mărgăritescu, dar și A. Kratochvil, care pune problema reorganizării lor.

Articolele de orientare sînt ca și absente, J. Feder dorea ca viața muzicală să fie cît mai temeinic popularizată, în jurul ei să se întrețină un cult, pentru ca publicul să fie cointeresat în frecventarea ei. Să nu se uite că editorul deținea o agenție de impresariat, de bilete ...

Cele cîteva materiale mai generale tratează despre *Definițiunea muzicii, Muzica în antichitate, Aniversarea lui Richard Wagner,* dar și *Primul bal al lui Mozart* (sic!) *Siluete de muzicanți,* se traduce studiul lui Camille Bellaigue: *Bach-Schubert.* M. Cohen-Linariu evocă anii de studiu la Paris în: *Cum l-am cunoscut pe Félicien David,* căruia i-a și dedicat o colecție de arii orientale și, *Amintiri despre Georges Bizet.*

Această modalitate de popularizare prin amintiri a compozitorilor celebri este foarte prețioasă, deoarece exclude tentația plagierii și are avantajul că atestă contactul muzicienilor noștri din a doua parte a veacului trecut cu romanticii francezi. În aceeași ordine de idei se pot încadra și relatările despre Mascagni la București, în calitate de dirijor, sau ecourile din străinătate ale premierei operei *Salomeea* de R. Strauss.

Revista Muzicală și Teatrală are meritul că recunoaște valoarea precursorilor muzicii naționale, publicînd medalionul: *Gheorghe Ștephănescu* de M. Mărgăritescu, în spiritul imperativului: „... să ne scuturăm de apatia ce ne copleșește, să ne ocupăm mai mult de producțiile rarilor «aleși» ai artei românești!" El accentuează personalitatea componistică: „... pentru mine, dl Ștephănescu e, înainte de toate, compozitor, un compozitor cu un talent plin de farmec..."[16] Devine convingător cînd trece în revistă creații ca: *Simfonia, Uvertura în Re major.* Mai mult, deoarece G. Ștephănescu ... „a înțeles mai bine inima românească...", îl plasează în istoria culturii noastre alături de V. Alecsandri și N. Grigorescu, ceea ce poate fi, neîndoios, acceptat. Același autor, dedicîndu-i un medalion lui Caudella, îl socotește „creatorul operei române". Judecățile lui M. Mărgăritescu în materie de istorie sînt deplin întemeiate. „... el (Caudella, n.n.) ar putea semnifica în renașterea noastră muzicală, ceea ce Glinka reprezintă la ruși: *Petru Rareș* al său, precum a fost *Viața pentru țar* (*Ivan Susanin* n.n.), ar putea fi punctul de plecare al școlii noastre lirice."[17]

Se rezervă spațiu și studiilor cronologice de istorie; T. T. Burada deține un lung serial despre *Începutul teatrului în Moldova,* adică un fel de schiță a volumelor de mai tîrziu, iar D. Ollănescu caută răspuns la *Originea*

---

[16] Mărgăritescu, M. *Medalioane muzicale. Gheorghe Stephănescu.* În: *Revista Muzicală și Teatrală,* I, 1 ianuarie 1904, p. 1—2.

[17] Mărgăritescu, M. *Medalioane muzicale. Eduard Caudella.* În: *Revista Muzicală și Teatrală,* I, 3, martie 1904, p. 34.

teatrului. Edgar Aslan semnează *Opera Italiană la București în 1852* și *Un critic muzical român la 1852*, ceea ce echivalează cu redescoperirea lui Nicolae Filimon în această calitate. Muzicienii au fost preocupați de soarta artei sunetelor, de eficiența educației muzicale a publicului, dovadă articolul *Câteva cuvinte asupra chestiunii propagării gustului muzical în țară* de Ed. Caudella.

Coperța revistei editată la București de Jean Feder

Un interesant studiu istoric este și *Doina și lăutarii în trecut*, din care desprindem ideea, de altfel discutabilă, că adevărații creatori populari nu erau lăutarii, ci dascălii, oamenii de rînd.[18]

Pe larg, este prezentat turneul coralei *Carmen* în Transilvania și Bucovina, prilej să se sublinieze, și pe această cale, lupta pentru unitate. Dima, Mureșianu, Vidu vor fi adeseori pomeniți în cuprinsul revistei.

[18] Ipsilon. *Doina și lăutarii în trecut.* În: *Revista Muzicală și Teatrală*, II, 21, iunie 1906, p. 309.

În pseudonimul *Muzician* care semna *Cronica, Opera* (I, 1904, nr. 2, p. 20—21) îl recunoaştem pe George Ştephănescu, dat fiind asemănarea frapantă a ideilor cu cele existente în memoriile sale păstrate în manuscrise. Numai el avea o asemenea sagacitate critică, numai el cunoştea atît de profund problemele trupelor lirice, numai el ştia să susţină cu atîta elocinţă cauza trupei „Opera Română". Consideră că titlurile prezentate în stagiunea lirică... „s-au pus în scenă fără a fi îndeajuns studiate, desfigurate de salturi înspăimîntătoare, desfigurate de o interpretare infidelă... cu o neglijenţă care n-are nimic a face cu arta". Sînt transparente trimiterile la vremurile cînd conducerea operei o deţinea Ştephănescu, că în fruntea companiilor nu mai e un „om competinte" ... Revin şi elementele concrete privind subvenţia care se atribuie companiilor italiene şi nu celor române...

Este curios cum, într-o perioadă de afirmare a lui Enescu, nu se scrie despre el decît la ştiri şi în cronicile unor concerte. Astfel se reproduce fragmentul din *Le monde musical* din Paris, semnat de Jean Huré, evident, o entuziastă cronică determinată de prima audiţie a *Dixtuorului* de Enescu, din care reţinem: „Caut, fără să găsesc, un cusur acestei opere extraordinare. Ce varietate sonoră, ce minunată combinare de timbre, aceste zece instrumente de suflat sună ca o orchestră mare."[19] Cronica la concertul lui Enescu de la Teatrul Naţional, cînd a dirijat *Simfonia I* şi *Suita I pentru orchestră* este foarte elogioasă, încheindu-se cu încrederea că muzicianul va înscrie cu litere de aur numele său în cultura ţării sale.

Compozitorul A. Castaldi beneficiază de cronici cu ocazia primei audiţii a poemului *Il giorno* (I, 1905, nr. 4, p. 57) şi a altor creaţii, fiind apreciat pentru că... „e bun cunoscător al artei dificile a compoziţiunii şi a instrumentelor, pe cari le ştie combina cu măiestrie spre obţinerea efectelor dorite."[20] Bănuim că asemenea rînduri erau semnate de M. Mărgăritescu. Şi despre alţi creatori români se găsesc referinţe, cronici, bunăoară despre T. Flondor (*Moş Ciocîrlan*) Theodor Fuchs (*Rapsodia Română*), G. Ştephănescu (*Imnul agrarierilor*), O. Bimboni (*Haiducul*).

Revista Muzicală şi Teatrală, după 42 numere, îşi încetează apariţia, fără explicaţii, ultimul număr fiind datat: mai, 1908, şi conţine, între altele, bănuim că pe merit, elogii la adresa celor şase reprezentaţii de operă susţinute de o trupă italiană, contractată de Jean Feder.

Fără îndoială, revista se impune prin calitatea materialelor bine redactate, întotdeauna la obiect, susţinînd cu căldură evenimentele stagiunilor muzicale. Fiind o bună călăuză în labirintul manifestărilor de atunci, revista oferă preţioase informaţii istoricului, jalonînd o epocă de frumoase realizări, o epocă de entuziasm şi afirmare.

---

[19] *** *Ştiri diverse.* În: *Revista Muzicală şi Teatrală*, II, 22, iulie 1906, p. 335.

[20] *** *Cronica muzicală.* În: *Revista Muzicală şi Teatrală*, IV, 40, martie 1908, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

MUSA ROMÂNĂ

„Foaia muzicală și literară" a lui Iacob Mureșianu, tipărită la Blaj cu mari cheltuieli și sacrificii, ceea ce și explică apariţiile ei intermitente: 1882, 1894, 1895; reapare la 1 martie 1906 în treisprezece numere, ultimul la 1 mai 1907. În acest al patrulea an de apariţie, compozitorul-redactor a fost ajutat, probabil, în treburile administrative, de Eugen Solomon, director (ceea ce ar putea însemna și proprietar, adică susţinător material).

Spre deosebire de celelalte publicaţii muzicale, *Musa Română* are o particularitate ce rezultă din necesităţile cititorilor care doreau și un repertoriu românesc. Ca atare, cea mai mare parte a paginilor ofereau piese muzicale, destinate iubitorilor de muzică. Partea literară era în inferioritate. Primul număr din 1906 (An. IV, p. 1) începe cu *Precuvîntare,* de fapt *Programul revistei muzicale Musa Română,* unde se diferenţiază partea muzicală și partea literară. Prima cuprindea: „cîntece și hori populare aranjate pentru pian; piese de salon, din cîntece populare aranjate pentru pian în formă de fantezie, capriciu, rapsodie, concert etc.; cîntece și prelucrări de melodii populare pentru voce și pian; dansuri pentru pian la 2 și 4 mîini; piese corale (pentru cor bărbătesc și mixt); piese românești pentru vioară ori flaut și pian". A doua cuprindea: „biografii ale muzicienilor străini și români, articole, notiţe, cronici, poezii"... *Precuvîntarea* stipulează... „cultivarea muzicei noastre populare"... în sens strict, dar bănuim că aceste cuvinte ascund, în fond, cultivarea muzicii românești, a creaţiei adînc legate de melosul popular, mai ales că se arată menirea românilor, de... „a lumina orientului potecile ce duc în spre civilizaţiunea occidentală..."

Nu vom insista asupra pieselor muzicale; I. Mureșianu și-a difuzat masiv creaţia și a făcut în acest fel operă de luminare, dar putem remarca o mare varietate a pieselor și valorificarea melosului ţărănesc (*Pe la poarta badii în sus,* doină de pe Tîrnava Mare), piese cu trimiteri la românii de peste munţi, ca *Hora Carmen,* dedicată lui D. G. Kiriac, dar și apelarea la principiul programatic (piesa pentru pian *Superiorii, Fantezia Musa Română*). În general, sînt multe piese instrumentale și mai puţine corale. Compozitorii sau aranjatorii tipăriţi în *Musa Română,* anul IV și V, au fost: T. Teodorescu, B. Anastasescu, P. Pipoș, L. Domide, A. Lipovan, I. Crișan, N. Brătianu, evident cu cîte o piesă, două, în schimb, masiv era reprezentat I. Mureșianu, ceea ce e de înţeles, dar aici se află și izvorul criticii că revista ar fi... „o foaie personală", publicînd numai piesele sale, acuzaţie la care se răspunde în articolul *O reprivire*[21]. Este un bun prilej oferit redactorului pentru a explica și justifica programul revistei, care era, bineînţeles, o tribună a creaţiei sale. I. Mureșianu se bucură că a menţinut „nivelul muzical"... ceea ce a dus la cîștigarea unui... „loc de onoare chiar și între filele (revistele, n.n.) străine..."

[21] Mureșianu, I. *O reprivire.* În: *Musa Română,* Blaj, IV, 12, martie 1907, p. 12.

I. Mureşianu devine polemic atunci cînd îşi apără punctul de vedere, arătînd că a solicitat tuturor compozitorilor români piese pentru revistă. N-a publicat prea multe din cele primite, deoarece *Musa Română* nu poate tipări doar creaţii corale, fiindcă ţelul revistei e de a... „răspîndi cîntecele noastre populare printre iubitori şi sprijinitorii muzicii noastre naţionale, în

„Foaia" lui Iacob Mureşianu editată la Blaj

general, iar în special a pianiştilor şi cîntăreţilor, care sînt în număr considerabil."

Este foarte importantă această teză promovată de compozitorul transilvănean, din ea desprinzîndu-se poziţia sa în înţelegerea căilor cultivării muzicii româneşti, în sensul de a-i conferi răspîndire în cercuri largi. Unii compozitori consideră că cel mai eficace mijloc de atragere practică e cîntul coral, în timp ce I. Mureşianu este de părere că prin muzica instrumentală, şansele sînt mai mari. De altfel, demonstrează că în alte ţări, creaţiile instrumentale ale lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann şi Chopin au exercitat o mai mare forţă asupra melomanilor... Se deplînge situaţia că noi

nu avem compozitori de muzică instrumentală. E de reținut acest aspect, deoarece părerea converge cu ceea ce susține Enescu, Castaldi, care, compunînd lucrări instrumentale, vor reorienta creația noastră cultă, echilibrînd balanța ce atîrna spre genul coral.

Latura teoretică, „partea literară", nu excelează nici ca ținută, nici ca volum. Se găsesc două materiale, al lui G. Misail — *Cîteva idei despre muzica națională*, apărut cu ani în urmă în *Lyra română* — și al lui B. Anastasescu — *Unele reflexiuni asupra studiului Dlui Hugo Gaisser. Irmoasele de Paști, în oficiul grec* — nu prea argumentat. De asemenea, se publică două schițe monografice: *Bizet*, de C. Nedelcu, și *Bellini*. În rest, știri despre *Festivalul coral* de la București și despre primirea favorabilă a unor creații românești, îndeosebi de I. Mureșianu, în centre europene: *Constantin Brîncoveanu*, cîntat la Budapesta, împreună cu *Poemul muzical* de T. Brediceanu, precum și articolul din *La Revue d'Art Dramatique Musical* din 20 iunie 1906.[22] Se reia, după *Gazeta Transilvaniei* (nr. 103), știrea că *Mănăstirea Argeșului* a fost călduros primită la București; în ziarul *Acțiunea Conservatoare*, din 9 mai 1906, se putea citi: *„Mănăstirea Argeșului* poate fi clasificată, fără îndoială, în fruntea celor mai splendide compoziții muzicale naționale."[23]

Oricîce s-ar spune, *Musa Română* era o publicație utilă, cu muzică, slujind viguros creația de o anumită factură, salonardă, adînc legată de muzica populară. Iacob Mureșianu s-a servit de această foaie pentru a se face cunoscut. Orizontul tematic nu putea fi prea generos, deoarece redactorul nu era în contact cu o dinamică viață muzicală, izolarea lui în orașul de pe Tîrnavă se resimte, răsfoind paginile publicației sale. Dincolo de aceasta, *Musa Română* era o pîlpîire simbolică, o revistă muzicală românească scrisă în orașul lui Inocențiu Micu Klein, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Gheorghe Barițiu și Timotei Cipariu, de unde au pornit atîtea idei în lupta redeșteptării naționale! I. Mureșianu a militat, cu forțele sale limitate, pentru o creație românească instrumentală, fundamentată pe melosul popular țărănesc. El nu s-a mulțumit numai să îndemne, ci a compus, oferind piese de repertoriu... În mod cert, licărirea *Musei Române* n-a fost zadarnică!...

TEATRU MUZICĂ

Astfel se intitula „gazeta săptămînală", cu sediul la București, în care muzica era, de asemenea, predominantă. Existența ei a fost foarte scurtă, din 6 noiembrie 1907, pînă la 1 ianuarie 1908, în total 5 numere (ultimul poartă numărul 5—6).

Cine a fost directorul nu se specifică, singura trimitere sigură e numele H. Göring care apare mereu. Alți semnatari: K. Michaël, Scarron, I. Staicu.

---

[22] *Musa Română*, IV, 12, martie 1907, p. 12.
[23] *Musa Română*. IV, 4, 1 iunie 1906, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

M. Mărgăritescu e prezent prin două fotografii, ceea ce pare să indice o anume influenţă asupra redacţiei. Cu numărul 3, revista îşi schimbă înfăţişarea antetului.

Conţinutul gazetei nu se remarcă prin ceva deosebit, doar că prezenta fotografii ale interpreţilor, bunăoară, pianistul G. Boscoff (de două ori),

Anul I. No. 1. Bucureşti, Marţi 6 Noembrie

TEATRU MUZICA

5 BANI GAZETA SAPTAMANALA 5 BANI

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA PO STR. CAZARMEI 8

Teatru şi Muzică

ECOURI

Revista care se voia „folositoare... celor pasionaţi de artă"...

A. Cionca, D. Dinicu, Titta Ruffo, C. Grigoriu, cîntece (cu portative) şi articole, mai ales biografice.

De la început, reţinem două aspecte ce se constituie în imperative ale vieţii muzicale. E un argument în plus să-l identificăm pe H. Göring în materialele nesemnate, editoriale, deoarece şi în alte publicaţii, unde a colaborat,

Scanned with OKEN Scanner

a formulat idei organizatorice. Revenind la numărul inaugural, reținem constatarea că dispuneam de muzicieni de renume, dar nu le cunoșteam realizările: „Avem muzicieni, executanți, compozitori cari au transformat cîntecul secular al cavalului, aproape singurul care însuflețește văile și văzduhul României prin tînguiri necurmate — în muzică *modernă* (sublinierea noastră) aplaudată în toate colțurile lumei, și pe care noi, cei datori să o cunoaștem, nici nu am auzit-o".[24]

De asemenea, se vehiculează ideea oportunității organizării unui festival artistic reprezentativ: „Sîntem avizați că mai multe persoane agită ideea creării unui festival artistic la care ar participa somitățile noastre muzicale și teatrale și cari în fiecare an va forma *le clou de la saison.*"[25]

Al doilea număr e concludent pentru configurația gazetei, indiscutabil modestă. Portretul lui Titta Ruffo, aflat în turneu la București, etalîndu-i-se succesele; cronica concertului Societății *Carmen,* partiturile unui *Imn religios* și *Culesul viilor* de Castaldi și anunțul unui concurs de creație muzicală la care pot participa toți compozitorii, maeștri sau diletanți, cu condiția ca piesele să fie inedite. Genurile recomandate — piese sentimentale, satirice, galante, de gen!!

În continuare sporește ponderea cronicilor despre Opera Italiană, concertele camerale și simfonice, muzica militară, trupa lui Grigoriu. În ultimul număr se însăilează și articolele: *Din autobiografia lui E. Grieg* și *Muzica trivială* de I. Staicu, din care reținem că ... „muzica modernă nu este populară ...", n-a găsit, „în afara unor lieduri, nici un răsunet în popor" ... Se recomandă compozitorilor să reabiliteze ideea pură a muzicii — „melodia". În paginile acestei reviste se puteau citi și articole de popularizare a muzicii, de largă informare în această ramură, de răspîndire a noutăților. În acest sens am remarca rîndurile despre *Cinematograful muzical* care, fiind publicate în vara anului 1909, pot fi considerate ca o anticipare despre ceva ce se va produce, cu adevărat, peste circa un sfert de veac.

MUZICA (1908, 1916, 1919)

Un loc aparte în critica muzicală românească îl deține *Muzica,* revistă ce, prin prestanță și ideatică, poate fi situată alături de *România Muzicală* și, prin aparițiile întermitente, de *Musa Română.* Are totuși o particularitate, nu e condusă de fondatorul ei. Astfel, în existența sa, încadrată în perioada la care ne referim, survin trei faze. Prima, octombrie 1908—februarie 1910, avîndu-l director pe Mihai Mărgăritescu; a doua, ianuarie 1916—iunie 1916, războiul zădărnicind continuarea apariției. Directorii în această etapă sînt: M. Mărgăritescu, Maximilian Costin și I. Nonna Otescu. A treia, 1 iulie 1919,

[24] Michaël, K. *Teatru și Muzică.* În: *Teatru Muzică,* I, 1, 6 noiembrie 1907, p. 1.

[25] *** *Ecouri.* În: *Teatru Muzică,* I, 1, 6 noiembrie 1907, p. 1.

pînă după 1920, apare sub direcţia lui M. Costin şi I. N. Otescu, deci fără M. Mărgăritescu, care nu mai are activitate publicistică. Cu toate aceste etape, *Muzica* înregistrează o platformă comună în decursul fazelor, faptul datorîndu-se idealul patriotic care i-a însufleţit pe directorii ce şi-au pus serviciile, entuziasmul în slujba înaintării muzicii româneşti.

„Nevoia unei reviste speciale, în care ar fi tratate multiplele chestiuni atingătoare artei muzicale, este de mult simţită, nu numai printre muzicanţii de meserie, dar şi în sferele amatorilor de muzică" — cu aceste cuvinte, ce reflectă necesitatea unei noi publicaţii, se deschide *Precuvîntarea* numărului inaugural al revistei *Muzica* din 1908. Mentorul şi sufletul ei a fost Mihai Mărgăritescu, unul dintre cei mai activi şi mai autoritari critici ai acelor ani. De fapt, pe frontispiciul noului periodic nu se specifică nimic în această privinţă, abia în numărul 6, din 1908, într-o scrisoare din Paris a lui Léon Passurf, se spune că directorul revistei *Muzica* este M. Mărgăritescu (p. 206).

Enunţarea programului revistei susţine direcţia afirmării muzicii româneşti: „Cu inima curată, fără spirit de părtuire sau de ură vor fi expuse părerile noastre. Ţelul nostru pur obiectiv, spre care vom lucra cu toată priceperea şi din toată inima, va fi prosperarea muzicei la noi".[26] Obiectivele pe care şi le-a propus directorul şi, important, le-a urmărit cu consecvenţă, au fost: prezentarea vieţii muzicale din România şi din străinătate, într-o formă concretă, fără pedantism; descoperirea şi încurajarea tinerelor talente care stau în umbră, din diferite motive; dezbaterea problemelor şi înfăţişarea activităţii muzicii militare, considerate „Conservator al poporului" şi a societăţilor corale identificate în deviza... „iubirea de neam prin cîntări" şi, în sfîrşit, ţelul suprem, a... „lupta cu entuziasm pentru prosperitatea unei arte naţionale".

Revista, cu format de carte, avea apariţie lunară, excepţie perioada de vară, şi însuma 36 de pagini, scrise de nume prestigioase[27]. Fiind bine concepută şi axîndu-se pe probleme de mare actualitate, revista şi-a cîştigat notorietate, dar nu şi sprijin material, ceea ce determină redacţia să facă repetate apeluri la cititori ca s-o sprijine, dar fără prea mare succes. Din acest motiv, după douăsprezece numere efective, revista îşi încetează strălucitoarea apariţie.

De ce strălucitoare? Pentru că întotdeauna tematica revistei era foarte bogată, cu o largă sferă de audienţă, oferind o mare varietate de informaţii, cunoştinţe şi referiri, mai ales la muzica românească, ceea ce este de natură să-i sublinieze personalitatea şi forţa de persuasiune. Citind publicaţia lui M. Mărgăritescu capeţi satisfacţia unei împliniri, unei realizări calitative. Iată configuraţia unui număr, ales la întîmplare: *Scrisoare din Viena* de I. Scarlatescu, despre opera *Electra; Amintiri de V. Massé* de M. Cohen-Linariu; *Reprezentaţiile Adelinei Patti la Bucureşti* de Gr. D. Gabrielescu; *Gavriil Musicescu* de H. Göring; *Scrisoare din Paris* de Passurf; *Pentru îmbunătăţirea soartei*

---

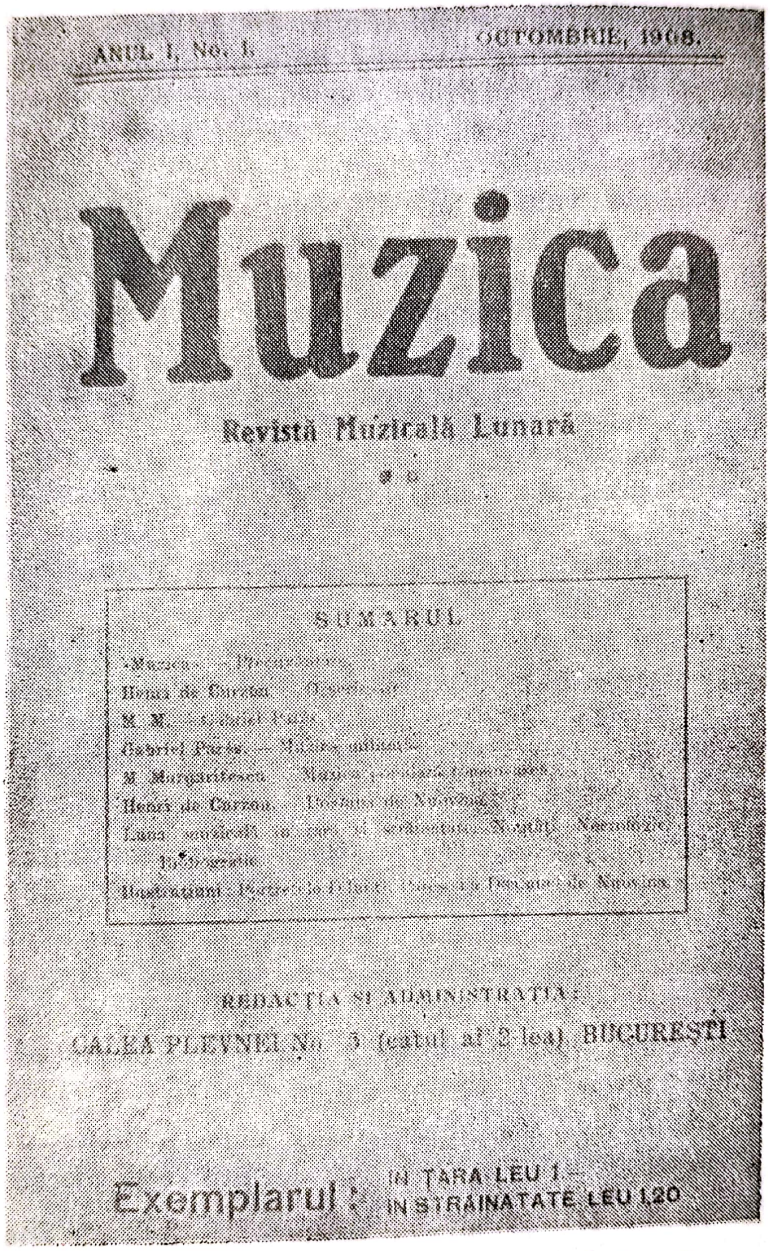
[26] * * * *Precuvîntare*. În: *Muzica*, Bucureşti, I, 1, octombrie 1908, p. 1.

[27] Colaboratorii anunţaţi de la bun început: Sturza Scheianu, A. G. Cantacuzino, Ed.Wachmann, Ed. Caudella, Gh. Ştephănescu, R. Klenk, M. Cohen-Linariu şi francezii Gabriel Parès şi Henri de Curzon. În numărul IV, se mai anunţă: S. Golestan, I. Vlăduţă şi Lucio Vechi.

Scanned with OKEN Scanner

muzicei noastre militare de N. Argăute; *Luna muzicală la București; Concertul cameral; Teatrul Liric. Opera Română; Concertul MIP; Românii noștri în străinătate; Corespondență din Iași* și *Luna muzicală în străinătate.*

Importanța sau valoarea acestei reviste constă în abordarea și tratarea problemelor fundamentale ale edificării creației naționale, anume specificitatea


ANUL I, No. 1 OCTOMBRIE, 1906.

Muzica

Revistă Muzicală Lunară

SUMARUL

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:

CALEA PLEVNEI No. 5 (colțul al 2-lea) BUCUREȘTI

Exemplarul: IN TARA LEU 1 — IN STRAINATATE LEU 1.20

Numărul inaugural al revistei lui Mihail Mărgăritescu.

muzicii noastre populare. De la materiale descriptive, literaturizate, despre genuri și datini întîlnite în revistele secolului trecut, acum se elaborează și publică adevărate studii, cu vădite intenții generalizatoare. Altfel spus, de la descriere, trecere în revistă și considerație exterioară se atinge stadiul realizării unor demersuri sintetizatoare pornite de la analiza fenomenului muzical.

Ceea ce se cîştigă aparţine atitudinii profesionalizate pe care o demonstrează muzicienii noştri. De altfel, cei care intervin curent şi bine sînt, de regulă, compozitorii, indiferent de genurile în care scriu, imprimînd paginilor încredinţate tiparului seriozitatea celui care ştie. Să nu aşteptăm adevăruri veşnice în articolele lor, adeseori poziţiile adoptate apar astăzi depăşite, schematice, unilaterale. Dar ele au avut importanţa lor în epoca respectivă. M. Mărgăritescu, în *Muzica populară românească* (nr. 1, 1908) denotă o cunoaştere mărginită a creaţiei orale, deoarece situează în prim-plan repertoriul lăutăresc, dar are revelaţia identificării gamelor muzicii noastre, în număr de opt. De aici porneşte îndemnul adresat compozitorilor să fructifice, în creaţiile lor simfonice şi camerale, melodiile populare, ca astfel, să păşească hotărîţi pe drumul muzicii naţionale, cum o face în *Cîteva cuvinte asupra muzicei contemporane* (An I, 1908, nr. 2, p. 45—46). Şi Stan Golestan, în *Rolul cîntecului popular în opera simfonică* (An. II, 1909, nr. 8—9, p. 286—288), face o înflăcărată demonstraţie, cu incursiuni istorice, argumentînd că muzica nu se mai poate clădi decît pe principiul apelării la cîntecele proprii pămîntului ţării, cu condiţia ca motivele să fie bine alese, pentru ca să se preteze transformărilor simfonice. De fapt, Stan Golestan scrisese un material polemic, obiectînd lui (Alca) A. G. Cantacuzino, care în *Despre cîntecele naţionale în muzicile noastre militare* (An. I, 1908, nr. 2, p. 41—43) deplînge slaba „îngrijire" acordată muzicii naţionale, deoarece... „clasa noastră muzicală, adică cultă, este adesea prea cosmopolită."

Ideea originalităţii în creaţia muzicală, mai exact, necesitatea de a fi noi înşine în muzică, evitarea paseismului şi epigonismului, e pasionant susţinută de M. Mărgăritescu în *Muzica de azi şi muzica de mîine* (II, 1909, nr. 2—3, p. 42), opunînd idei proprii lui Massenet şi Debussy, ce cultivau sau nu estetica şi principiile wagneriene. De altfel, Massenet era foarte preţuit de cercul redacţiei, iar creatorul lui *Werther* ştia acest lucru, dovadă, frumoasa fotografie cu autograf ce se publică în numărul 4, din 1910. Că Massenet întreţinea legături cu muzicienii noştri, o sugerează şi telegrama de condoleanţe primită de soţia lui Ed. Wachmann. Tocmai pentru că se înţelegea valoarea unor personalităţi contemporane, revista caută să-i facă cunoscuţi şi la noi. În chiar numărul inaugural, la rubrica *Bibliografie*, se stipula că partiturile lui R. Strauss şi Cl. Debussy trebuie semnalate, indiferent de dimensiunea lor, deoarece... „personalitatea acestor muzicanţi e covîrşitoare, e preponderentă în şcoala muzicală modernă" (p. 36). Nu întîmplător, mereu se dau informaţii despre premiera operei *Electra* de R. Strauss, iar apoi, I. Scarlatescu, într-o foarte amplă corespondenţă de la Viena, efectuează o analiză de o manieră ce ar putea servi şi azi drept model, datorită multiplelor prisme prin care e privită noua partitură: mitologică, filosofică, poetică, dramatică, stilistică. Pornind de la ideea că, de la Wagner, ba chiar de la Gluck, primatul în operă îl deţine ideea dramatică, I. Scarlatescu nu e entuziasmat de multe aspecte, începînd cu „monstruozitatea" libretului, cu uşoare ironii la adresa muzicii încărcate a lui R. Strauss, pe care o consideră inspirată şi măiestrită, ajungînd la o concluzie transparentă:... „nota caracteristică în ale «artei»

este că o «lucrare» nouă, fie că ar avea succes, fie că n-ar avea succes, dispare curînd de pe afiș" ...[27]

Cititorul român era ținut la curent cu viața muzicală a marilor centre europene. Se arată că noua *Simfonie* a lui G. Mahler, *a VIII-a,* solicită un ansamblu enorm (I, 1911, 3, p. 65). Între altele, se consemnează extraordinarul succes al celui de-al doilea turneu la Paris al vestitelor balete ruse, conduse de S. Diaghilev.[28] Se publică aspecte tehnice de actualitate, precum: *Acordarea instrumentelor* (I. Vlăduță, II, 1910, nr. 5); reținem și propunerea ca în partitura orchestrală să se noteze sunetele reale (Benedetto de Luca — *Prefacerea scrisului muzical și noua lucrare a maestrului Giordano,* II, 1909, nr. 7, p. 235). Se reiau articolele unor muzicologi străini, francezul M. D. Calvocoressi: *Sentimentul naturii în operele lui Robert Schumann* (II, 1909, 2—3). Nu lipsesc nici concesiile, e drept puține, făcute unor cititori interesați de latura sentimentală a marilor compozitori: Léon Passurf — *Amorurile muzicienilor celebri.* Fiind la capitolul aspecte mai puțin realizate, am putea reproșa insistența, explicabilă prin formația directorului, asupra unor probleme specifice muzicii militare, și a lui G. Parès. În plus, unele materiale priveau numai fanfarele franceze, repertoriul lor.

Latura „forte" a revistei sînt materialele ce privesc muzica românească, creația și trecutul istoric. Și aici M. Mărgăritescu dă tonul, mai ales atunci cînd schițează monografiile muzicienilor din trecut care au ilustrat procesul sincroniei. „Respectul către cei dispăruți — scrie M. Mărgăritescu — care au luptat în această țară pentru propășirea artei muzicale, trebuie întreținut cu sfințenie."[29] Galeria portretelor a fost inaugurată cu F. S. Caudella și continuată cu: I. A. Wachmann, A. Flechtenmacher, Gavriil Musicescu, Ludovic Wiest, Ed. Wachmann, Ed. Hübsch. Este însă curios cum Ciprian Porumbescu, A. Pann nu au intrat în vederile autorilor M. Mărgăritescu, G. Fotino, H. Göring. Un impresionant portret al cîntăreței Nuovina îl semnează, în primul număr, H. de Curzon, căutînd să răspundă la întrebarea: în ce constă secretul strălucitoarei sale cariere? Evocînd figura lui I. A. Wachmann, M. Mărgăritescu descrie condițiile vitrege în care a acționat acesta și prin contrast, climatul optim pentru activitățile muzicale de la începutul veacului: „O, dacă el ar fi găsit acum șaptezeci de ani, în București, orchestra și elementele corale de azi, ce minuni n-ar fi săvîrșit!"[30]

Se evocă anii renașterii muzicale, anii fondării Operei Române, atunci cînd unul dintre protagoniști, Grigore Gabrielescu, scrie: *Reprezentațiile Adelinei Patti la București* (I, 1908, nr. 3). Erau susținuți însă și muzicienii contemporani, cerînd oficialității să li se acorde mai multă prețuire. Cînd se publică știrea că lui I. Sibelius Senatul finlandez i-a acordat o medalie, redacția scria: „Cunoaștem aici, în țara românească, pe un muzician vrednic, care a îmbogățit muzica românească cu numeroase opere de valoare, care

---

[27] Scarlatescu, I., *Scrisoare din Viena. „Electra" de Hugo von Hofmansthal și Richard Strauss la Opera Curței.* În: *Muzica,* II, 6, martie 1909, p. 185.

[28] Passurf, L. *Scrisoare din Paris.* În: *Muzica,* II, 8—9, mai—iunie 1909, p. 289—293.

[29] Mărgăritescu, M. *F. S. Caudella.* În: *Muzica,* I, 2, noiembrie 1908, p. 37.

[30] Mărgăritescu, M. *Ion Andrei Wachmann.* În: *Muzica,* I, 3, decembrie 1908, p. 92.

primul a scris opere lirice . . . şi e nevoit să dea lecţii particulare . . ."[31] Nu se divulgă numele, dar putea fi Ed. Caudella. Compozitorul ieşean era recomandat trupei C. Grigoriu să monteze *Adevărul şi Minciuna.* Şi în articolul lui Gr. Gabrielescu — *Pentru ce pleacă tenorii noştri în străinătate* (II, 1910, nr. 4, p. 73) — se denunţă absenţa cadrului favorabil afirmării valorilor lirice autohtone. Era un prilej în plus pentru a se evoca lupta eroică dusă de G. Ştephănescu pentru menţinerea „Operei Române", considerîndu-l . . . „acel adevărat întemeietor al operetei şi operei române în ţara noastră."

Muzica nu era o publicaţie ancorată în trecut sau în realităţi străine, ceea ce rezultă din atenţia, din ponderea acordată creaţiei autohtone a acelor ani. M. Mărgăritescu ştia că o tînără şcoală muzicală se imprimă în conştiinţa universală prin valori. „Lucrările muzicale noi ale compozitorilor noştri vor găsi întotdeauna în coloanele revistei un loc pentru o dare de seamă cît mai dreaptă . . ." (*Muzica,* an. II, 1909, nr. 5, p. 150). De aceea le salută cînd apar, le încurajează, cum o demonstrează aceste ecouri la concertul *Festival Enescu* care a avut loc la 18 decembrie 1909, la Paris: . . . „sforţările spre o expresiune nouă nu pot decît să aducă României o netăgăduită strălucire în domeniul neexplicat pînă azi, al Muzicei înalte."[32]

Afirmarea direcţiei preconizate în muzica noastră de către A. Castaldi este de asemenea marcată de această publicaţie, atunci cînd se consemnează audierea poemului simfonic *Marsyas* şi *Idila* de I. N. Otescu. Tonul articolelor despre creaţiile şcolii noastre nu face risipă de elogii, dimpotrivă, pare să fie îndelung drămuit, dovadă, primele audiţii corale sau camerale. Cînd se scrie despre *Audiţiunea operelor dlui Cosmovici,* se formulează suficiente reţineri, pentru ca să se conchidă: . . . „un cap banal, în veşminte bogate, nu constituie frumuseţea absolută."[33]

Bogate erau paginile rubricii *Noi în lume* ce prezenta, cu lux de amănunte, succesele muzicienilor români. Astfel, numărul 3 (1908) relata despre succesele tenorului Nadelovici şi ale sopranei Madalena Sion, la Berlin şi, respectiv, la Vaghere; Georgiades, la Geneva; Enescu susţine un recital la Paris, acompaniindu-l pe tenorul Altchewski şi pe violonistul Maurice Hayot; la opera din Monte Carlo se reprezintă opera *Cobzarul* a dnei Ferrari, pe libretul Elenei Văcărescu. Într-un alt număr (II, 1909, 7, p. 223) se arată că la concertul Elenei Teodorini la Paris şi-a dat concursul şi C. Stroescu şi Zina de Nori. O. Georgiades apare în *Carmen* la Nantes, Enescu concertează iarăşi la Paris. În concertele populare de la Teatrul Marigny, conduse de Lery, se execută şi *Preludiul* din *Petru Rareş,* prilej pentru a se apostrofa dirijorii noştri: „Precum vedem, accesul lucrărilor maeştrilor români e mai posibil pe lîngă marile şi excelentele orchestre din străinătate decît la noi!"

Din această rubrică mai reţinem (nr. 7, 1909): Pianista Florica Solacolu apare în sala Erard din Paris; în concertul *Armoniei elveţiene* din capitala Franţei, s-a cîntat şi *Berceuse* de C. Dimitrescu; la Kaschau (Ungaria) a avut

---

[31] *** *Noutăţi.* În: *Muzica,* II, 7 aprilie 1909, p. 266.

[32] Passurf, L. *Scrisoare din Paris.* În: *Muzica,* II, 2—3 noiembrie — decembrie 1909, p. 52.

[33] Mărgăritescu, M. *Luna muzicală la Bucureşti. Audiţiunea operelor dlui Cosmovici.* În: *Muzica,* II, 5, februarie 1910, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

loc premiera operei comice *Olteanca;* la Monte Carlo, Enescu dirijează *Simfonia I;* cîntecele lui S. Golestan se bucură de succes... Alt număr, 3 din 1910: Enescu concertează la Moscova; O. Spirescu — dirijor de operă la Boston. Variate erau și rubricile permanente care urmăreau manifestările muzicale în țară. De multă simpatie se bucurau întotdeauna concertele Societății *Carmen.* Nu lipseau, cînd era cazul, observațiile critice, bunăoară, atunci cînd se prelucrează paginile operei *Evreica* lui Halévy, de către trupa lui Aron Bobescu, sugerîndu-se ca Ministerul să intervină pentru a nu permite acte de denaturare a creațiilor.[34]

Propunîndu-și o activă proiectare a muzicii românești, aflată într-o fecundă eră ascendentă, revista lui M. Mărgăritescu a consfințit valori, a stabilit punți de legătură cu fenomenul artei sunetelor de pe alte meleaguri, oferind pagini de referință, cu substanțiale valențe inițiatoare. *Muzica* este nu atît o oglindă, cît mai ales o pledoarie pentru valoarea gîndirii muzicologice românești de la începutul acestui veac.

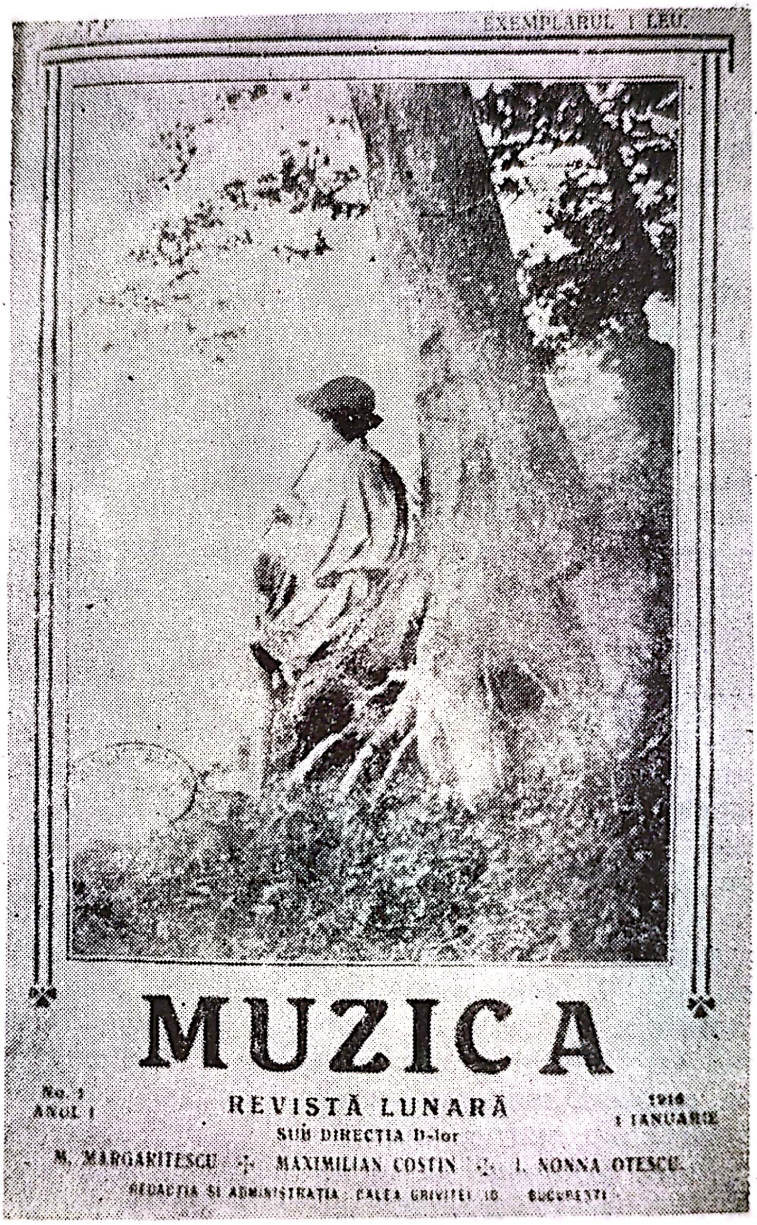
Revista *Muzica* renaște după șase ani, la 1 ianuarie 1916, dar pentru scurt timp, numai șase numere, războiul periclitîndu-i apariția. În *Flacăra* (V, nr. 20, 27 februarie 1916, p. 236) M. Mărgăritescu legitimează reapariția revistei. „Nevoia unei asemenea publicații este simțită în momentul cînd arta muzicală face din ce în ce mai mulți adepți în țara noastră și cînd gustul publicului, care aleargă la toate concertele, e atît de lipsit de îndrumare". Deci, îndrumarea melomanilor este unul din motivele care au determinat scoaterea noii serii a revistei. Cele șase numere vădesc un evident salt valoric, cei trei directori — M. Mărgăritescu, Maximilian Costin și I. Nonna Otescu — izbutesc să imprime materialului, întotdeauna interesant și de ținută, un suflu nou. Probabil, această dimensiune se datorează noului val, deoarece trebuie să remarcăm că, odată cu acest număr, se poate vorbi de o masivă penetrație a numelor noi, întinerind întreaga fizionomie a revistei. Este adevărat că, nu lipsesc somitățile, numim astfel pe G. Ștephănescu, T. T. Burada, M. Mărgăritescu, chiar dacă primii doi sînt prezenți prin cîte un articol. Autorii tineri, în schimb, sînt foarte activi, și în persoana lor identificăm nume prestigioase pentru muzica românească: I. Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Maximilian Costin și Emanoil Ciomac. Sînt masiv reprezentați discipolii lui A. Castaldi. După ce imprimase primelor numere concepția sa, stilul și profilul anterior al revistei *Muzica,* ce va fi, după cum se va constata, menținut cu sfințenie, M. Mărgăritescu se retrage. Începînd cu numărul din martie, numele său nu mai apare pe copertă, și la pagina 124, la rubrica *Informații,* se spune clar că încetează să mai facă parte din triumviratul direcției. Divergențe, motive de boală? — din păcate, retragerea nu se motivează în nici un fel.

Din nou o *Precuvîntare* are darul să puncteze obiectivele urmărite de către direcție: „Subiectivă, de o mîndră independență, revista *Muzica* va atinge, prin penele cele mai autorizate (1) toate chestiunile ce frămîntă inimile noastre (2) va încuraja tot ce va fi demn de imbold (3) se va ocupa cu o grijă deosebită de muzica și muzicanții noștri (4) va ține la curent pe ceti-

34 *** *Evreica.* În: *Muzica,* II, 1, octombrie 1909, p. 18.

torii săi cu mişcarea muzicală din ţările străine (5) va contribui la a lor cultură, fără pedantism, din toată inima ...“

Reînnodarea firului existenţei revistei se impusese datorită răspîndirii gustului muzical în cele mai „modeste“ pături ale societăţii, manifestîndu-se un interes crescînd pentru muzică, explicabil şi prin mirajul exercitat de



Noua serie a revistei *Muzica*

George Enescu, considerat „stegar“ al frontului de muzicieni români. Altfel spus, se recunoaşte, fără rezerve, rolul său covîrşitor de „prim solist“, de şef de şcoală, determinînd o nemaipomenită eflorescenţă muzicală. „Asistăm de cîtva timp, la o înflorire îmbucurătoare şi plină de făgăduieli, a diferitelor ramuri ale nobilei arte; cu George Enescu în frunte — gloriosul ei stegar — luptă vitează, binefăcătoare, o vrednică falangă de compozitori şi de virtuozi

români..."[35] Și pentru ca personalitatea lui Enescu să fie într-adevăr considerată „stegar", se publică, imediat după *Precuvîntare*, portretul și eseul O *dorință*, ce recomandă... „dragoste dezinteresată pentru artă", care ar trebui să fie mai presus decît amorul propriu.

I. Nonna Otescu împărtășește gîndurile sale despre *Muzica românească* (p. 10—12), punct de vedere interesant prin întrebarea de la care pornește: „Avem noi o muzică românească?" ce, pe de o parte, lasă să se întrevadă destule confuzii, iar pe de altă parte, poate fi socotit că se află la baza declanșării anchetei din 1920—1921 în aceeași chestiune, contribuind la clarificarea direcției naționale în muzica noastră.

Creația muzicală românească este prezentă prin referirile, în paginile de cronică, la *Oedip Rege* de Ștephănescu, *Dragostea Corinei* de I. Brătianu, *Suita pentru vioară solo* de Cuclin, ..."demnă de a sta alături de Sonatele de Bach"[36], creațiile lui Andreescu-Iassy. Extrem de valoroase sînt studiile analitice despre două noi partituri, demne să reprezinte cuvîntul de ordine al muzicii noastre: *Acteon* de Alfred Alessandrescu și *Suita II* de George Enescu. M. Mărgăritescu apare muzicologul cu o foarte pertinentă și amplă analiză, prima — dacă nu ne înșelăm — într-o revistă muzicală românească.[37] în care se apelează la exemple muzicale, astfel justificată: „...prin importanța proporțiilor sale, prin felul cum e concepută și realizată, această partitură trebuie să fie cunoscută mai de aproape de cititorii Muzicei".[38] Cealaltă analiză, semnată A. C. A., aparține lui Alfred Alessandrescu și se detașează prin subtilitatea observațiilor, avînd o aprofundare remarcabilă a caracterului ciclic, într-o manieră concisă, tehnică, cu multiple implicații stilistice. Fără îndoială, aveau mare greutate pentru un compozitor, și nu numai asemenea cuvinte: „Dl Enescu se află actualmente în faza decisivă a afirmării personalității sale definitive. *Melodica* Dsale a ajuns la acea maturitate de expresie care dă motivelor sale un caracter net incisiv, de piatră sculptată sau de bronz turnat..."[39]

Această serie a revistei *Muzica* nu menține cu strictețe rubrici fixe dar, cu toate acestea, se disting domeniile principale. În afara creației românești deja amintite, se mai abordau: probleme de istoria muzicii, estetică, inițiere-educație muzicală, chestiuni ardente privind muzica la noi și viața muzicală. Locul informațiilor scurte dar masive prin cantitatea lor din periodicele muzicale anterioare, e luat de articole originale, colaboratorii străini fiind absenți. Dar fenomenul muzical din alte țări se oglindește în materiale precum cele istorice: *Din ideile lui Rousseau despre muzică* (traducere), *O operă de Rousseau regăsită*, *Amintiri despre Beethoven* de Fr. Grillparzer, un număr special (VI) e consacrat lui Berlioz, probabil datorită interesului declanșat

---

[35] *** *Precuvîntare*. În: *Muzica*, I, 1, ianuarie 1916, p. 1.

[36] M. C. *Suita pentru vioară solo a Dlui Cuclin*. În: *Muzica*, I, 3, martie 1916, p. 115.

[37] O analiză asupra operei *Petru Rareș* publică anterior Stan Golestan în *Revue Franco Roumaine*, 1, 5, septembrie—octombrie 1901, p. 102—104.

[38] Mărgăritescu, M. *Acteon, Poemă simfonică de Domnul Alfred Alessanrescu*. În: *Muzica*, I, 2, 1 februarie 1916, p. 40.

[39] A.C.A. *A doua Suită de orchestră a dlui Enescu*. În: *Muzica*, I, 4, aprilie 1916, p. 138.

față de acest compozitor prin abordarea, de către Enescu, aflat la pupitrul orchestrei simfonice, a *Damnațiunii lui Faust*. Printre aspectele surprinse: *Berlioz — critic muzical*, *Un episod tragic din viața lui Berlioz*, articolul lui Berlioz *Simfoniile lui Beethoven* și altele. M. Jora semnează: *Richard Wagner și arta clasică*, nu doar pentru a identifica rădăcinile muzicii sale în creația lui I. S. Bach, ci pentru a reliefa forța artei sale: „Ceea ce admirăm în dramele lui Wagner și ceea ce poate nu observăm destul e felul cum lucrurile neînsuflețite ale naturei exterioare se trezesc la viață; e puterea extraordinară, prin care leagă el natura aceasta de om".[40]

G. Constant D'Ache scrie un succint articol despre *Muzica spaniolă* ajungînd la Albeniz, Granados, iar A. Alessandrescu demonstrează în *Ceva despre muzica franceză contemporană* cît de puternic se exercita influența muzicii franceze. Autorul e convins că muzica franceză e insuficient de bine cunoscută la noi, publicul nostru... „abia întrezărește bogăția și rafineria (rafinamentul n.n.) celei mai strălucitoare școli componistice din epoca prezentă."[41] A. Alessandrescu nu trece peste faptul că francezii se mîndresc cu George Enescu, dar pe care nu pot să-l încadreze în muzica franceză... „căci mai înainte de toate el este român..."[42] Acest aspect trebuie luat în considerație, deoarece nu o dată muzicologi străini încadrează creația muzicianului român la capitolul consacrat muzicii franceze.

Deși nu ocupau un loc prea extins, problemele istoriei naționale a muzicii sînt totuși suscitate: G. Ștephănescu ține să descrie și el, după Gr. Gabrielescu, *Reprezentațiile Adelinei Patti la București de acel care le-a dirijat*, vorbind despre însemnătatea acestui moment, petrecut la 25 decembrie 1885, în recunoașterea clasei artiștilor lirici. Pentru a risipi orice dubiu în legătură cu începutul Operei Române, G. Ștephănescu vorbește de... „cîntăreții mei care erau în primul lor an de operă".[43]

Eduard Caudella dorește să marcheze și mai pregnant: *Prima reprezentație a primei opere comice românești de unul din autorii ei*, în speță, *Olteanca*, destăinuind care e cota aportului său.[44] Adevărul este că, în cadrul materialelor cu profil istoric, ambele inaugurează pagini de memorialistică, amintirile se îmbină cu depănarea aprecierilor.

T. T. Burada reia un material mai vechi, publicat în *Lyra română*: *Primele manifestări muzicale în Moldova*. Corneliu Moldovan are un interesant articol: *Din trecutul nostru muzical*, consemnînd momente ca înființarea Conservatorului. Demn de atenție ne apare axarea pe terminologia muzicologică, din *Manualul* lui Visarion (1865), invocînd un fel de referat al lui Flechtenmacher, Ed. Wachmann, I. Cartu și M. Millo care-l desființase, și nu fără temei. Astfel, se întîlnesc termeni traduși contrar noțiunii lor: grave =

---

[40] Jora, M. *Richard Wagner și arta clasică*. În: *Muzica*, I, 4 aprilie 1916, p. 149.
[41] Idem, ibidem.
[42] Alessandrescu, A. *Ceva despre muzica franceză contemporană*. În: *Muzica*, I, 1, ianuarie 1916, p. 24.
[43] Ștephănescu, G. *Reprezentațiile Adelinei Patti la București de acel care le-a dirijat*. În: *Muzica*, I, 1, ianuarie 1916, p. 10.
[44] Caudella, Ed. *Prima reprezentație a primei opere comice românești de unul din autorii ei*. În: *Muzica*, I, 1, ianuarie 1916, p. 12—14.

delicat; sostenuto=întrerupt; noțiuni confuze: „game mai puțin diezate și bemolizate"; termeni explicitați de-a dreptul hazliu: soprano = „voci mai supțiraticu și felin", iar alto = „voci mai grosu și bărbățelu."[45]

Probleme de organologie identificăm în studiul lui Em.: *Lăuta* (*Muzica*, I, 1916, nr. 4, p. 156—157), care precizează că nu trebuie confundată cu vioara, ci cu luthul medieval. *Magnum Etymologicum* al lui Hasdeu e o sursă auriferă în privința lăutei. Privitor la notație se atrage atenția că se preciza digitația și nu înălțimea sunetelor.

Un portret al lui Caudella e trasat de același Em. (Emanoil) Ciomac, mai cert, un articol omagial și o frumoasă fotografie, cu ocazia celor 75 ani, evocîndu-se creațiile sale numeroase, atributele stilistice, pentru ca, în final, să se ajungă la ideea: „Noi nu știm să prețuim ce avem, nu ne cunoaștem îndestul, iată adevărul".[46]

Edgar Istratty publică *Vocea și arta de a cînta*, iar M. Botez, *Ceva despre formele muzicale*, scris în dorința suplinirii absenței cărților „îndrumătoare de educație muzicală" (*Muzica*, I, 1916, 5, p. 178), cursuri de istorie, literatură și estetică muzicală.

Și totuși, studii de estetică sînt inserate în revistă. I. N. Otescu abordează problema *Ce este muzica?*, făcînd o incursiune etimologică, pornind de la descîntec, genuri populare și pînă la definiții celebre aparținînd lui Rousseau, Combarieu, D'Indy... Otescu nu ezită să arate că, în fond, muzica e o știință, avînd puternice legături cu matematica. Pune apoi și problema menirii sentimentale și intelectuale a muzicii.[47] Sub pseudonimul „Allegri" se ascunde autorul rîndurilor consacrate ecoului. (*Din fenomenele acusticii. Ecoul*).

Dimitrie Cuclin supune unei aspre critici stilul muzicii de la răscrucea veacurilor XIX și XX, afirmîndu-și poziția d'indystă, lansînd o serie de idei, pe cît de interesante și viabile, unele, pe atît de unilaterale și convenționale, altele. O mostră edificatoare: „Influența lui Wagner asupra dramei muzicale și, în general, asupra stilului simfonic contemporan e dezastruoasă, însă prin insuficiența imitatorilor lui".[48] Problemele surprinse de el sînt: eclectismul, Beethoven, Wagner și... noi, drama în muzica simfonică și simfonia în muzica dramatică. Pentru înțelegerea parametrilor esteticii cucliniene aceste pagini sînt hotărîtoare.

Un alt moment, în cristalizarea esteticii lui D. Cuclin, de fapt anterior în ordine cronologică, îl reprezintă *Ființa creatoare în compoziția muzicală*, conținînd judecăți de rezonanță, suscitînd discuții și semne de întrebare. Pornește de la ideea „...un artist trebuie să fie original, adică util și convingător..."[49] Pe parcurs, intervin considerații asupra formelor muzicale, liedul, fuga, văzute prin prisma unui ideal suprem, a unei ființe guvernatoare.

---

[45] Moldovan, C. *Din trecutul nostru muzical*. În: *Muzica*, I, 3, martie 1916, p. 99.

[46] Em. *Caudella, Eduard*. În: *Muzica*, I, 5, mai 1916, p. 193.

[47] Otescu, N. I. *Ce este muzica?* În: *Muzica*, I, 2, februarie 1916, p. 36 și 4, aprilie 1916, p. 87—93.

[48] Cuclin, D. *Impresiuni de critică*. În: *Muzica*, I, 5, mai 1916, p. 196.

[49] Cuclin, D. *Ființa creatoare în compoziția muzicală*. În: *Muzica*, I, 1, ianuarie 1916, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul lui D. Cuclin este elevat, ceea ce presupune un efort mintal susținut din partea cititorului. La sfîrșitul studiului, publicat în numerele 1, 2, 3 și 4, M. Costin intervine cu o notă dezvăluind că opiniile atît de personale ale lui D. Cuclin au generat păreri opuse, contradictorii, sensul aserțiunilor trebuind să fie . . . „căutat și explicat."

Iată și un exemplu din concepția lui D. Cuclin: „ . . . orice compoziție sănătoasă trebuie să fi agitat lupta dintre bine și rău, sfîrșind întotdeauna prin triumful binelui.

Astfel, operele muzicale în care figurează numai sentimentul răului, duse pînă la paroxism, în care binele nu apare triumfător, sînt clasate de Dl Cuclin drept niște opere menite să infiltreze în suflete boala, disperarea, tristețea . . . aceasta e muzica romantică, muzica din care lipsește avîntul optimist, din finalul triumfător, ce ne face să întrevedem acel măreț sfîrșit al evoluției vieții."[50]

Postscriptum-ul lui M. Costin nu e întîmplător, el manifestase aplicație spre teoretizare, fie că era vorba de probleme cu caracter de orientare a muzicii noastre, fie de estetică, spre exemplu: *Muzica în Cosmos* (*Muzica*, I, 1916, nr. 2, p. 45—57) cu un bogat conținut, vădit influențat de gîndirea materialistă. Astfel, sunetul se formează ca rezultat al mișcării. Natura oferă mostre interesante de efecte sonore, ca planta Safar de pe malurile Nilului. Se reia teoria lui Kepler despre concertul planetelor, teoria lui Leibniz, cel puțin discutabilă: „Muzica nu e decît un exercițiu inconștient al Aritmeticii". Nu lipsește nici Pitagora, legea lui Bode . . . În mod cert, un material interesant, care azi apare depășit în multe privințe.

Cîteva materiale de actualitate, indicînd prezența muzicii în acele momente de crîncenă încleștare: *Accentele lirice de pe cîmpul de luptă* de St. N. T. și *Muzica în războiul actual* de Maximilian Costin.

George Enescu revine obsedant în paginile revistei, ceea ce poate fi o mărturie a prestigiului său. În afara creației, Enescu este elogiat pentru ideea ciclului de concerte camerale: „Nu știm ce am mai putea spune despre vraja artei Dlui Enescu, căci ar însemna să ne repetăm. Dsa, cînd a hotărît să dea 20 de concerte, nu s-a gîndit desigur la bieții critici care, după primele cîteva concerte, aveau să epuizeze vocabularul lor de calificative."[51] O interesantă apreciere asupra componisticii sale — datorată lui E. Ciomac — sună astfel: „ . . . la Enescu, în paginile cele mai inspirate, melodia are totdeauna o urmă îndepărtată de cîntec duios al neamului nostru. Este o armonie specific românească pe care foarte puțini au putut să n-o împărtășească. În muzică, abia acum, cu Enescu, pare că începem să ne cunoaștem."[52] *Enescu la Academie* — titlul unui articol ce sugerează consacrarea muzicianului în forul cel mai înalt al științelor românești. Premiul *George Enescu* este anunțat prin laureații săi.

Constituirea *Societății Amicii Muzicei*, cu statutul și țelul urmărit, a fost larg relatată. Aceasta era, în fond, o chestiune de actualitate. Articolul lui

---

[50] Cuclin, D. *Ființa creatoare în compoziția muzicală*. În: *Muzica*, I, 4, aprilie 1916, p. 160.

[51] * * * *Enescu*. În: *Muzica*, I, 4, aprilie 1916, p. 173.

[52] Ciomac, E. *George Enescu*. În: *Convorbiri Literare*, XLIX, 6, iunie 1915.

Scanned with OKEN Scanner

M. Costin: *Muzica în fața vremurilor de astăzi* servește drept apel la continuarea eforturilor pentru afirmarea artei românești. Limbajul autorului pare desprins dintr-o revistă de orientare sămănătoristă, deși nu mai era în vogă. „Din negurile și urgia vremurilor de astăzi, asemenea semănăturilor de toamnă, vor răsări plantele promițătoare, odată cu soarele cald al primăverii unei păci binefăcătoare".[53]

Problemele spinoase ale muzicii românești, viața muzicală, instituțiile, trupele lirice, înjghebările vremelnice găsesc o vibrantă susținere în coloanele revistei: *Din nevoile muzicii românești* (*Muzica*, I, 1916, nr. 4, p. 129—131). Același titlu revine și în nr. 5 (p. 175—177) cînd se insistă asupra condițiilor activității concertistice, cu referiri la sala Ateneului care nu avea o acustică prea bună și cere lărgită scena . . .

Tonul necruțător, vehement se adoptă atunci cînd, prin măsuri pripite, se anulează împliniri. Astfel, desființarea catedrei de violoncel de la Conservatorul din București a fost sancționată cu promtitudine (*Muzica*, II, 1916, nr. 5, p. 185).

Un frumos apel către eventualii posesori ai unor vechi colecții de melodii populare, păstrate în manuscrise, se face la sfîrșitul *Muzicei*, nr. 2 (p. 79), din dorința unei documentări cît mai complete . . . „necesar întreprinderii unui studiu complet asupra muzicei în țara noastră".

Fără îndoială, cele șase numere ale revistei *Muzica* din 1916, fiecare a cîte 48 de pagini, conțineau materiale substanțiale, adevărate inscripții în granitul edificării artei muzicale moderne românești.

Muzica renaște după război, sub direcția lui Maximilian Costin și I. Nonna Otescu, la 1 noiembrie 1919, continuîndu-și apariția lunară în cursul anului 1920, chiar dacă unele numere se cuplau. Subiectul înscris pe frontispiciu — „Revistă de cultură muzicală" — este edificator pentru cercul problematicii abordate. Nu trebuie scăpat din vedere că anul apariției este II, ceea ce înseamnă că se continuă nemijlocit linia inaugurată în 1916 și nu în 1908 de către M. Mărgăritescu. Iacob Mureșianu numerotează reînvierile *Musei Române* cu anii în continuare, pe cînd I. N. Otescu preferă să se raporteze, prin *Muzica* renăscută ca pasărea Phoenix, la anul 1916, cotat drept primul an. De fapt, deja seria din 1916 nu-și revendicase filiera în edițiile anilor 1908—1910, deși M. Mărgăritescu se afla în triumviratul directorial.

Dacă am fi confruntați cu întrebarea: ce se poate remarca, în mod deosebit, în sumarele revistei, am ezita, probabil, la început, deoarece buchetul materialelor era atît de variat și de aromat, de interesant conceput și redactat, încît un răspuns categoric ar fi limitativ. Cu toate acestea, am răspunde, ancheta începută cu numărul 3 din ianuarie 1920, sub genericul *Muzica românească*, despre care am vorbit pe larg la începutul volumului V, a avut inestimabile consecințe în planul unificării forțelor creatoare sub stindardul artei naționale. Destinul muzicii românești era problema care frămînta conștiințele muzicienilor în cel mai înalt grad, după cum reiese din preambulul explicativ: „Din toate chestiunile privind dezvoltarea muzicii în țara noastră, aceea a muzicii (creației n.n.) românești ne interesează cît mai de aproape. În dorința

[53] Costin, M. *Muzica în fața vremurilor de astăzi*. În: *Muzica*, I, 1, ianuarie 1916, p. 8.

de a lămuri pe larg această chestiune, revista *Muzica* și-a propus să întreprindă o anchetă asupra părerilor celor mai de seamă factori ai vieții noastre muzicale".[54]

Iată numele muzicienilor considerați mai importanți care au răspuns circularei, deci a participanților la ancheta menționată: Ed. Caudella, I. N. Otescu — de fapt se reia articolul din 1916 — Al. Zirra, N. Caravia, Romulus Vrăbiescu, C. C. Nottara, M. Costin, E. Cerbu, D. Cuclin, A. Alessandrescu, C. Brăiloiu, D. Dinicu, G. Breazul, M. Jora.

Specificitatea națională susținută în anchetă, asupra căreia nu vom insista, e invocată și de G. Breazul, în temeiul manifestărilor populare organice ființei românești: semnale de bucium și trîmbiță ce îmbărbătau în luptă; cîntecul doinit al păcurarului, cîntecul de clacă . . .[55] Întreaga discuție se profilează ca o febrilă căutare a autenticității expresiei componistice. De aceea, M. Jora schițează cursul firesc al evoluției, arătînd cum, neavînd o tradiție națională a muzicii profesioniste, compozitorii recurg la experiența altor culturi pe care, atunci cînd au asimilat-o, au fost nevoiți s-o abandoneze, lepădînd . . . „tot ce au învățat, tot ce au auzit pentru a crea un gen nou Românesc". Consideră inevitabil ca primele încercări să nu aibă o valoare ridicată, că maturitatea unei culturi muzicale se cîștigă în timp . . . prin eforturi susținute de către . . . „generații" . . . În acest cadru trebuie înțelese . . . „greutățile ce întîmpină compozitorii noștri, în căutarea drumului care-i va conduce la opera de artă ce va pune bazele unei școli noi . . ."[56]

Ciclul descris de M. Jora a fost, în esență, ciclul parcurs de către compozitorii noștri, de la primele încercări ce valorificau melosul popular altoit pe trunchiul clasic, pînă la strălucitoarea iradiere de mai tîrziu. Evident, un ciclu care nu s-a înfățișat limpede dintr-odată, parcurs relativ repede, înfruntîndu-se piedici ce păruseră insurmontabile.

Supunerea în discuție publică a problemei fizionomiei muzicii românești era imperativul firesc ce decurgea din programul reformulat în primul număr de către I. Nonna Otescu, din direcția pe care redacția voia s-o imprime: . . . „încercînd, ca și în trecut, realizări critice obiective și îndrumări artistice rodnice. Ca și în trecut, revista *Muzica* răspunde unui aceluiași sentiment de *orientare* . . ."[57]

Perioada scursă de la ultima apariție a revistei, anii de război, a fost decisivă pentru regruparea forțelor artistice, noi generații cîștigînd teren, catalizatorul fiind George Enescu . . . „a cărui activitate a reușit, pe de o parte, să dezvolte gustul publicului, pe de altă parte, să pună în lumină talente necunoscute . . ." Cert este că anii grelelor încercări au mobilizat spiritele care, la încetarea ostilităților, au găsit resursele regeneratoare ce au impulsionat viața muzicală. Acest avînt îl face pe I. N. Otescu să reia o mai veche idee ca Bucureștiul să dobîndească importanța unui mare centru muzical . . . „Nu e o

---

[54] *** *Muzica Românească*. În: *Muzica*, II, 3 ianuarie 1920, p. 97.

[55] Breazul, George. *Sufletul românesc în muzica populară românească*. În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 136; Brîncuși, Petre. *George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești*. București, Edit. muzicală, 1976, p. 20.

[56] Jora, M. *Muzica Românească*. În: *Muzica*, II, 12, octombrie 1920, p. 304.

[57] Otescu, I. N. *Reapariția revistei*. În: *Muzica*, II, 1, noiembrie, 1920, p. 1

îndrăzneală de a crede că s-ar putea realiza, într-un viitor apropiat, pe terenul artistic, ceea ce Viena realizase în trecutul muzical al orientului?"[58]

Odată cu constituirea Societății corale *Cîntarea României*, revista *Muzica*, după cum se precizează la p. 222, începînd cu numărul din iunie-iulie 1920, devine organul oficial al acesteia, ceea ce nu schimbă deloc profilul inițial.

Revista a apărut 12 numere consecutive, dar nu și în noiembrie-decembrie 1920. Explicația, unul din directori, I. N. Otescu, preluînd conducerea Operei Române, a Filarmonicii, nu mai avea timp pentru revistă, și se retrage. L-a înlocuit George Breazul care, împreună cu M. Costin, o va reedita, începînd cu 1 ianuarie 1921.

Maximilian Costin, influențat de idei socialiste — nu întîmplător recenzează cartea lui A. Lebey, *L'Art et le Socialisme* — este sensibil la situația precară a artei în societate și adresează un vibrant apel în articolul *Fie-vă milă de arta noastră*. „Izvorînd din nepăsarea conducătorilor țării față de arta noastră, durerea, umilința și revolta neputincioasă a celor cari înțeleg rolul artei în înălțarea unui popor se încheagă în strigătul acesta de jale: «Fie-vă milă de arta noastră!»"[59]

Aceeași atitudine fermă, neconciliatoare, o manifestă M. Costin și în denunțarea impostorilor care-și făcuseră cuib în domeniul muzicii, cerînd curățirea terenului de elementele mediocre, în *Intruși și nechemați* (*Muzica*, II, 1920, 6—7).

Cînd s-a adoptat decizia ca Parlamentul să fie mutat la Ateneu, M. Costin și D. Cuclin protestează vehement în *Rechiziționarea Ateneului*, scriind: „Fără Ateneu, prin care diverse fluvii de știință și de armonii se contopesc în oceanul sufletului nostru, menirea noastră printre neamuri este desființată, existența noastră se clatină."[60]

În general, calitatea materialelor publicate în *Muzica* lui I. N. Otescu și M. Costin sporește vizibil, după cum se extinde și cercul problemelor tratate. Cîteva titluri vor exemplifica aserțiunea: *Doina românească* de Cezar Gr. Cristea, *Despre lied* de D. Cuclin, *Tradiție și originalitate* de Al. Zirra, în care se afirmă că cel mai mare dușman al tradiției este timpul.[61]

Marcel Botez semnează un ciclu de inițiere: *Muzica, elementele și formele ei*. G. Breazul semnalează deficiențe în predarea muzicii — *Observațiuni relative la învățămîntul muzical în școala secundară*. *Muzica despre Darwin* prezintă aspecte specifice unei posibile teorii evoluționiste. D. Cuclin vizează, în *Muzica și anarhia*, problemele consonanțelor și disonanțelor armonice. Nikita Macedonski caută răspuns la *Izvorul chansonetelor*. În traducere se vehiculează o idee de mare interes în acele timpuri: *Sunetele care se văd și culorile care se aud*. În *Cronica lui Pann*, existentă numai în primele două numere, se dezbat chestiuni ca: originea doinei, reluîndu-se o mai veche teză, din *Lyra Română*,

---

[58] Idem, ibidem.

[59] Costin, M. *Fie-vă milă de arta noastră*. În *Muzica*, II, decembrie 1919, nr. 2, p. 50.

[60] Cuclin, D. *Rechiziționarea Ateneului*. În: *Muzica*, II, 1, noiembrie 1919, p. 42.

[61] Zirra, Al. *Tradiție și originalitate*. În: *Muzica*, II, 4—5, februarie-martie 1920, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

ce stabilea legătura cu dainas lituaniană. Apoi, se relevă originea valsului, apelîndu-se la vechea colecţie a lui Arbeau: *Orchesografie* (1588—1589).

M. Costin se ocupă în *Societatea* de recenta descoperire a lui Gh. Constantinescu care, pornind de la studiul armoniei muzicale, a întemeiat o nouă ştiinţă cu denumirea de pe frontispiciul articolului. În 1908, inventatorul a ţinut o conferinţă la Universitatea din Bucureşti asupra armoniei muzicale, scoţînd în evidenţă natura vibraţiilor din punct de vedere al aplicaţiilor la teoria matematică a acordurilor muzicale.[62] *O minune a ştiinţei* este titlul articolului care vesteşte descoperirea radioului. (nr. 11, 1920).

Cu caracter istoric apar cam puţine materiale. A. Alessandrescu traduce *Despre instrumentele muzicale la greci şi romani.* Legat de aceasta, se cuvine menţionat că Ersilia Roşca descrie *Violoncelul*, iar M. Costin, în *Artă şi studiu*, publică un fragment din viitoarea sa carte: *Vioara, maeştrii şi arta ei.* Articolul *Viola lui Castaldi* e un pretext pentru a jalona portretul compozitorului şi a vorbi despre creaţia sa. O apreciere negativă capătă publicarea în limba română a *Istoriei Muzicii* de Fr. Paulmann. Din trecutul nostru muzical, D. Teleor evocă personalitatea lui *Barbu Lăutaru.* M. Jora, cu prilejul scurgerii a zece ani de la dispariţia lui Paul Ciuntu, schiţează un portret biografic, sugerîndu-se publicarea lucrărilor sale, îndeosebi *Simfonia* şi *Trio.*

Dansul se bucură, de asemenea, de interes: *Dansul impresionist* de M. Costin, *Despre dans* de Cora Irineu.

Personalitatea lui Debussy este evocată de A. Alessandrescu, la un an de la dispariţia sa, subliniindu-se că a reuşit să afirme virtuţile esenţiale ale rasei franceze, după ce a lăsat în urmă influenţa wagneriană, impunînd o ... „acţiune de naţionalizare a muzicii franceze."[63] Mai mult, Debussy a însemnat enorm pentru întreaga artă muzicală contemporană, fiind „ ... cel mai subtil şi original reprezentant al ei de la Wagner spre timpurile noastre."[64] Nu este întîmplător că, din reţeaua componistică a acelor ani, colaboratorii revistei sînt atraşi de muzica franceză şi corifeii ei. M. Jora, într-o *Scrisoare din Paris* (II, 1920, nr. 4—5) prezintă pe larg mişcarea muzicală franceză, insistînd asupra frondei manifestate împotriva muzicii germane. Încă din primul număr, M. Costin se ocupă de personalitatea lui Romain Rolland căruia i se face o biografie, înfăţişîndu-i-se ideile şi lucrările ca şi rolul „profetic" ... „Prin artă către fraternitate — iată care pare a fi lozinca acestei inimi palpitînd de suferinţele omenirii, acestui suflet larg, sprijinind prin nestrămutata sa credinţă speranţele omenirii într-o viitoare lume mai bună şi mai dreaptă."[65]

Pe aceeaşi linie, se evocă relaţiile amicale dintre Romain Rolland şi Maxim Gorki, apelîndu-se la corespondenţă. În scrisoarea din 18—20 martie 1917, deci după revoluţia din februarie, Gorki nota într-un post-scriptum: „Rusia a încetat de a fi un izvor de reacţiune pentru întreaga Europă."

---

[62] Costin, M. *Sonicitatea.* În: *Muzica,* II, 4—5, februarie-martie 1920, p. 131.
[63] Alessandrescu, A. *Claude Debussy.* În: *Muzica,* II, 1, 1 noiembrie 1919, p. 24.
[64] Idem, p. 27.
[65] Costin, M. *Un Apostol, Romain Rolland.* În: *Muzica,* II, 1, 1 noiembrie 1919, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Creația muzicală românească era susținută prin cronici și informații privind interpretarea ei în mari centre. Exelează în această privință *Acteon* și, într-o oarecare măsură, *Didona* lui A. Alessandrescu. Prezentarea poemului simfonic *Acteon* la Paris, în zilele de 6—7 martie 1920, de către orchestra *Colonne*, condusă de Gabriel Pierné, a declanșat cronici elogioase, subliniindu-se că școala componistică românească are în A. Alessandrescu un alt reprezentant de seamă. „Ca și Enescu, Alessandrescu este minunat înzestrat și, la o vîrstă cînd cei mai mulți tineri se află încă pe băncile școlii, el ne prezintă o mare operă simfonică în care se afirmă nu numai daruri și promisiuni, dar și calități indiscutabile."[66] Erau rînduri semnate de A. Mariotte în *Le Courrier Musical*. Nadia Boulanger, în *Le Monde Musical* (*Muzica*, II, 1920, 8—9, p. 260), scria: „Deci admirația dlui Alessandrescu pentru Debussy, Paul Dukas, Richard Strauss este evidentă, personalitatea sa proprie există tot atît de mult, foarte viguroasă și lucrarea sa, debordînd de expansiune melodică, de putere sonoră, de viață arzătoare, este deja a unui muzician format." Neîndoios, aceste cuvinte pot constitui o confirmare a potențialului creator al noilor reprezentanți ai muzicii noastre care-l escortau pe Enescu în afirmarea noastră muzicală. Dar și creațiile lui I. Nonna Otescu se impuneau. *Ilderim*, pe scena Teatrului Național din București, a fost călduros primit.

Cuvinte frumoase se puteau citi despre compozițiile lui I. Perlea (2 părți din *Simfonie*). Se elogiază și „concertul clasic național" dat de M. Botez cu nou înființata *Cîntarea României*. De asemenea, sînt apreciate *Sonata în mi minor* de F. Lazăr, *Cvartet* de C. Dimitrescu. În ultimul număr se face o trecere în revistă a șantierului de creație: *La ce lucrează artiștii noștri?* Enescu și-a revăzut *Simfonia a III-a* și compune un nou *Cvartet de coarde;* Castaldi scria o *Simfonie*, desigur, a II-a, *Eroul fără glorie;* Alessandrescu terminase prima parte dintr-un *Cvartet de coarde;* Jora elabora *Poemul simfonic* după *Poemul indian* de Eminescu; F. Lazăr scria *Preludiu pentru orchestră.*

Generoase erau spațiile acordate *Mișcării muzicale*, neomițîndu-se nici un concert simfonic, premierele Operei Române, concertele camerale, concertele coralei *Carmen*, virtuozii străini. Cînd se urmăresc turneele interpreților români în străinătate se realizează o prezență edificatoare.[67]

Din Iași se publică mereu cronici despre activitatea *Societății simfonice „G. Enescu"*, remarcîndu-se talentatul dirijor A. Ciolan.

Interpreții care beneficiază de microportrete sînt: George Georgescu, dirijorul în plină ascensiune (*Muzica*, II, 1919, nr. 2, p. 87—88), scria M. Costin și, în același număr, despre Alice Viordot-Garcia scria I. Nonna Otescu, soția lui Cincinat Pavelescu, descendenta marii cîntărețe, ea însăși o muziciană rafinată. Un caz aparte îl reprezintă Hans Hoerath, clarinetist în orchestra simfonică, profesor la Conservator, care a declanșat o întreagă discuție, deoarece, colaborînd cu trupele germane în timpul ocupației Bucureștiului, a fost concediat, ceea ce a favorizat intervenții pro și contra.[68]

Două materiale foarte importante reprezintă puncte de vedere în chestiuni fundamentale, G. Breazul, în primul număr, se adresează „diriguitorilor" re-

66 *** *Acteon la Paris.* În: *Muzica*, II, 6—7, aprilie-mai 1920, p. 203.
67 *** *Mișcarea Muzicală. Ce fac artiștiii noștri.* În: *Muzica*, II, 8—9, iunie-iulie 1920, p. 290.
68 *** *O nedreptate.* În: *Muzica*, II, 6—7, aprilie-mai 1920, p. 169.

vistei abia apărute, *Izvoraşul*, recomandîndu-le cum să studieze şi să valorifice creaţia populară. *Relativ la muzica populară românească* este un studiu programatic de mare interes, cu repercusiuni însemnate, datorită ecoului pe care l-a avut. Despre el însă, ceva mai tîrziu.

George Breazul

Şi M. Jora a declanşat o ripostă, prin publicarea articolului *Opera Română* (*Muzica*, II, 1919, nr. 1, p. 15—20) care a fost aspru interpelat în *Rampa*, ceea ce ne determină să-l discutăm în paginile următoare.

Poate fi concludentă, pentru atitudinea intransigentă, obiectivă, consecventă a redacţiei, critica pe care M. Costin o face *Curierului Artelor*, editat de Juarez Movilă. Obiecţiile aduse privesc intrigi de culise, cancanuri, meschinării, lipsa unei opinii ferme; ceea ce se lăuda ieri, astăzi se critică. O asemenea poziţie . . . „riscă să compromită cu desăvîrşire în ochii publicului mişcarea noastră artistică, care are atîta nevoie să apară mulţimii sub o înfăţişare adevărat creatoare." Persistînd în susţinerea unor interese mărunte, adoptînd în cronici tonul distructiv . . . „compromitem încrederea pe care mulţimea o capătă cu atîta greutate în acei care apără interesele artei."[69] Indiferent dacă acuzaţiile erau reale sau nu, atitudinea creatoare, polemică şi curajoasă a revistei *Muzica* se cere recunoscută, deoarece urmărea instaurarea unui climat de muncă entuziastă şi constructivă, o atmosferă de profesionalism şi spirit civic. Înalta calitate intelectuală a materialelor face ca *Muzica*, în general, iar

[69] Costin, M. *Curierul Artelor*. În: *Muzica*, II, 8—9, iunie-iulie 1920, p. 254—255.

seria din 1919—1920, în special, să apară ca un factor catalizator al celor care activau pe frontul larg desfășurat al muzicii românești, imprimînd o direcție clară, nemijlocit ancorată în ambianța românească a epocii.

TRIBUNA MUZICALĂ

H. Göring editează la București o revistă lunară pentru cultură muzicală, cu începere de la 15 aprilie 1909, scoțînd doar cinci numere, ultimul, la 15 septembrie 1909.

În *Cuvîntul nostru*, directorul H. Göring evocă diferitele încercări de menținere a revistelor muzicale necesare specialiștilor și amatorilor, fiind convins că, prin varietatea materialelor și inovațiile ce vor fi treptat introduse, noua publicație va cîștiga interes. În coloanele revistei își vor găsi loc obiectivele urmărite: concertele și manifestările artistice tratate fără părtinire; tinerele talente — cei... „care fac din muzică o carieră serioasă vor găsi un sprijin real prin articole competente" — ca și Societățile corale... „acele corporații de trubaduri ai unui neam, cari le cîntă ariile și melodiile"; nu vor lipsi informațiile despre ceea ce se întîmplă în centrele muzicale ale Europei, completate cu o bogată bibliografie. Pe scurt, revista își propune să ofere un cît mai valoros material critic, literar și bibliografic, căci... „tindem și pentru a oferi un sfat, o relație, o enciclopedie, pentru a lămuri orice problemă muzicală. Scopul final... să contribuim întru cîtva la propășirea artei muzicale la noi".[70]

Revelatoare pentru determinarea exactă a profilului publicației nu sînt obiectivele precizate în cuvîntul introductiv, deși ele pot fi de real folos, ci articolele propriu-zise, deoarece, dată fiind apariția limitată, doar cinci luni, redacția nu a îndeplinit decît parțial imperativele promulgate. Poate cel mai solid compartiment a fost acela al consemnării manifestărilor societăților muzicale, a corurilor, îndeosebi cele germane din București, Brașov, Sighișoara, dar și a Coralei *Carmen*. Se manifestă viu interes pentru elementele austriece și germane din viața noastră muzicală, concertele orchestrei vieneze, conduse de O. Nedbal, concursul coral de la Frankfurt. Puternică era și rubrica bibliografică, unde se anunța subscripția publică pentru operele lui Richard Wagner, prin magazinul Conservatorului, proprietatea lui Otto Wagner. Se recenzează revistele muzicale și volumele: P. Ciorogariu — *Carte de cîntece* și O. Pursch — *Maeștrii Muzicanți*. T. T. Burada a terminat studiul despre *Scrierile muzicale ale lui D. Cantemir*. Exista și un început de *Dicționar muzical*, cu termeni și nume.

Avem impresia că elementul comercial avea o anume pondere în conținutul revistei, deoarece se puteau citi asemenea titluri: *Despre piane și pianine*, *Despre trustul în publicitate*, *Industria gramofonului*. Cu caracter de popu-

---

[70] Göring, H. *Cuvîntul nostru*. În: *Tribuna Muzicală*, I, 1, 15 aprilie 1909, p. 1.

larizare ar putea fi indicate schițele monografice: G. F. Haendel, Fr. Chopin, J. S. Bach, R. Wagner. Insistent se scrie despre maestrul de la Bayreuth: *Muzica lui Richard Wagner — Parsifal*, dorindu-se inițierea publicului în tainele complexelor opere. De altfel, și în *Muzica* (1920) figurează articole de popularizare, mergînd pînă la povestirea acțiunii operei *Carmen* de Bizet.

Tribuna Muzicală

Anul I. 15 Aprilie 1909. No. 1.

Revista bilunară pentru cultura muzicală.

Apare sub direcțiunea d-lui H. Göring

Redacția Calea Victoriei No. 60.

Administrația Str. Colței No. 7.

Prețul abonamentului: Un an Lei 3.50

Un număr 25 bani

Anunciuri: Pagina Lei 20.—

Cereți plăcile „Fonotipia" Milano

Anunciuri se primesc la Administrația Tribunei Muzicale Str. Colței No. 7.

H. Mischonznikv. București, Str. Colței No. 7

Editura „Magazinul Conservatorului", Calea Victoriei 60.

H. Göring editează *Tribuna Muzicală*, „revistă pentru cultură muzicală"

Mult spațiu se atribuie festivalurilor, concertelor camerale și simfonice, spectacolelor Operei Române. În corespondențe din țară, se popularizează viața muzicală din: Govora, Iași, Lacul Sărat, Pucioasa, Piatra-Neamț, Văleni. Se relevă arta unor interpreți: Maria Iordanovici, C. Cretzu, C. Delavrancea, Maria Dimitrescu, El. Drăgulinescu, valoarea Cvartetului „Carmen Sylva". Era foarte lăudată trupa lui C. Grigoriu.

Din variata tematică a revistei mai indicăm: *Istoria artei muzicale — Introducere* de Th. Fuchs, *Din caietul unui impresionist*, *Cinematograful muzical*. Se discută problemele învățămîntului muzical, producțiile și examenele Conservatorului, ocuparea posturilor de profesori de muzică. Se prezintă *Instrumentele muzicale ale românilor* sub semnătura lui G. Heinz.

Creația muzicală autohtonă e evidențiată prin personalități ca M. Mărgăritescu, A. Castaldi, G. Enescu, despre a cărui *Simfonie I*, cîntată la Monte Carlo, se arată că e... „plină de efecte, cu o frazeologie... și o tematică interesantă, un colorit sugestiv."[71] R. Günsburg e acreditat compozitor al operei *Azilul de noapte*.

Adeseori, rubrica *Informații* e bogată și picantă. Astfel, G. Puccini a terminat opera *Fata din California*(!), F. Lehar își plasează o parte din acțiunea operetei *Dragoste de țigan* în România; tînărul Vladimir Dolanski, după ce și-a pierdut vederea, a învățat pianul și acum concertează la Viena... Tot la informații se anunță că la cercul *Arta și Munca*, alcătuit din meseriași, s-au organizat conferințele muzicale: *Cîntecul popular la diferite popoare, Muzica la români, M. Eminescu și muzica*. Conferența H. Göring. La Cercul militar, Bacalogu a vorbit despre viața și creația lui M. Mărgăritescu.

O rubrică nouă — *Necrologuri:* se regretă dispariția lui L. Stern, P. G. Nițescu, Gr. Ventura, considerat... „brad muzical național", deoarece... „compozițiunile sale vor forma, împreună cu acele ale lui G. Musicescu, L. Wiest, B. Anastasescu, Ed. Caudella, G. Ștephănescu, Th. Georgescu ș.a., monumentul falnic al muzicei naționale a țărei noastre."[72] Nu trebuie să ne mire că în optica acelor vremuri compozitorii precursori erau considerați valoroși în bloc și că nu se pomeneau mulți, deși nu erau mai puțin importanți.

Demn de toată atenția era și faptul că uneori se publicau fragmente de piese muzicale, partituri. În numărul ultim se inserează compoziții de M. Mărgăritescu, D. Christide, O. Narice și H. Kirchner: *Arde-n foc inima-n mine, Foaie verde de bujor, Înfloresc grădinile*.

La sfîrșitul primului număr se găsește *Tabela profesională a muzicei*, adică lista profesorilor de muzică din București, evident, și cei de la Conservator.

O revistă valoroasă? Desigur, deși nivelul ei teoretic era scăzut. Probabil, H. Göring își asuma elaborarea marii majorități a materialelor, deoarece adeseori pseudonimele îl reprezintă: Vallon, Pann, Ramy, Un amator, G. D. Ring, Henry, G. Nirög (inversat) G. Heinz. Autorii reali credem că sînt Theodor Irinel, Th. Fuchs, I. Crassey...

De ce n-a supraviețuit revista lui H. Göring? Greu de spus. Fonduri? Cititori? Autori? Credem că toate au cumulat frînînd entuziasmul dinamicului critic muzical. Oricum, a realizat o apariție fără un orizont amplu, dar o apariție ce marca o necesitate, o aspirație a potențialului criticii noastre muzicale.

ARTA MUZICALĂ

Într-un fel, *Arta Muzicală*, revistă lunară pentru cultura muzicală, este reiterarea *Tribunei Muzicale*, deoarece tot H. Göring deține „direcțiunea",

---

71 *** *Din străinătate*. În: *Tribuna Muzicală*, I, 2, 15 mai 1909, p. 11.
72 *** *Necrologuri*. În: *Tribuna Muzicală*, I, 5, septembrie 1909, p. 13—14.

proprietar fiind Theodor Fuchs. Publicarea ei se înscrie între octombrie 1911 februarie-martie 1912, deci tot numai cinci numere. Adresîndu-se cititorilor, Th. Fuchs dezleagă enigma trecerii meteorice a multora din revistele noastre: indiferența publicului față de manifestările muzicale, producțiile artistice și față de revistele artistice. Telurile nu mai sînt etalate pe larg. Totuși, se măr-

Coperta revistei lui Theodor Fuchs

turisește dorința de a folosi „stelelor care răsar din timp în timp, în etericele înălțimi ale artei". Se arată grija pentru antrenarea unor colaboratori distinși, publiciști sau compozitori. Un argument al continuării liniei *Tribunei Muzicale* este că se vor publica și compoziții, răspunzînd necesității tipăririi partiturilor, condiționate de acceptarea unui comitet de lectură, care va veghea asupra calității lor. Un imperativ absolut nou apare formulat astfel: „Misiunea culturală a unei reviste muzicale este și lupta pentru ameliorarea soartei morale și materiale a muzicanților în genere."[73]

[73] Fuchs, T. *Către cititori.* În: *Arta Muzicală*, I, 1, octombrie 1911, p. 1.

H. Göring semnează un *Preludiu* cu motoul beethovenian. „Prieteni, nu cu aceste tonuri, cu alte mai plăcute, mai frumoase, mai armonioase să cîntăm." Ținta și idealul revistei este... „să lupte la menținerea tradițiilor clasice și să înlesnească propagarea ideilor moderne, sănătoase și folositoare." Se precizează că *Arta Muzicală* e o revistă liberă fără... „vreo centură de autocratism". În acest fel își va putea spune cuvîntul și va fi un... „focar de cultură al intelectualității muzicale."[74]

Într-adevăr, această revistă a fost un focar de idei, avînd o ținută net superioară anterioarei publicații scoase de H. Göring. Explicația? Cercul colaboratorilor era mai larg, adevărat, necuprinzînd prea multe personalități. Colaboratorii erau, în afara lui Th. Fuchs și H. Göring: Mircea Cosacescu, B. Anastasescu, D. S. Vasilescu, Ed. Caudella, Gr. D. Gabrielescu. Dar cum evoluează sumarele celor trei numere?

H. Göring reia o temă mai veche: portretul lui J. S. Bach. Mircea Cosacescu e autor al unui eseu cu valențe estetice: *Muzica în raport cu celelalte arte*, pornind de la ideea că muzica e un „produs al timpului nostru." El încearcă determinarea specificului ei: „Arta muzicală... scoate în relief caracterul esențial al unei idei oarecare, al unei stări sufletești, al unei pasiuni."[75] Foarte interesant și substanțial ne apare articolul lui B. Anastasescu, *Despre cîntecele populare*, în care se dezbate problema specificului gamelor muzicii noastre populare, modurile major și minor... „dar modificat după genul popular..."[76] Este exact epoca în care Ed. Caudella și M. Mărgăritescu teoretizează, după G. Musicescu, modalismul propriu românesc. Se vorbește de asemenea de C. Debussy, „creator de școală nouă", ceea ce este foarte important, ținînd cont de faptul că sîntem în 1911 și că generația tinerilor compozitori români va fi atrasă de miresmele colorate ale sonorităților impresioniste.

Valențe estetice cuprinde și articolul lui D. S. Vasilescu *Despre poezia și muzica corală*. Informații se oferă despre Conservatorul din Iași, Societatea *Bukarester Deutsche Liedertafel*. Rubrica *Cinematograful muzical* era, în fond consacrată știrilor eterogene din lumea muzicii. Creația e prezentă prin articolul *Melodie* de Th. Fuchs.

În numărul secund, luna noiembrie, Th. Fuchs inaugurează rubrica permanentă *Lanterna magică* în care, sub o formă literară, se propune evocarea figurilor luminoase din trecutul muzicii noastre. Primul, Ed. Wachmann, apoi, Ed. Caudella prezintă concertul lui E. Mezzetti cu cantata *Sărbătoarea luminii* (de fapt, e reproducerea unui material din *Cronică*). O serioasă analiză a panoramei vieții muzicale o datorăm lui Th. Fuchs, care remarcă faptul că afișele ce inundă străzile sînt pline cu nume de muzicanți români. Sesizează existența unei intensive activități interpretative, ce nu sînt atribute caracteristice doar capitalei, ci și altor orașe, mai mari sau mai mici. Cu toate acestea, nu dispunem de organizații artistice și nici de impresari. E

---

[74] Göring, H. *Preludiu*. În: *Arta Muzicală*, I, 1, octombrie 1911, p. 1

[75] Cosacescu, M. *Muzica în raport cu celelalte arte*. În: *Arta Muzicală* I, 1, octombrie 1911, p. 3.

[76] Anastasescu, B. *Despre cîntecele populare*. În: *Arta Muzicală*, I, 1, octombrie 1911, p. 4.

partizan al concertului pe care-l prețuiește mai mult decît spectacolul liric. Pertinentă este cronica *Mișcarea muzicală* în care, între altele, se face o minuțioasă analiză a publicului nostru, despre care s-a vorbit deja. Alte materiale: *Centenarul nașterii lui Fr. Liszt* de H. Göring, analiza *Concertului în mi minor de Mendelssohn* de G. D. Gabrielescu, *Scrieri celebre* (aforisme), *Muzica studenților*, *O corespondență din Craiova*, *Concerte din țară* și o piesă de Th. Fuchs: *Hora* pentru flaut și pian. Așadar, revista era o modalitate de tipărire a compozițiilor proprietarului, după cum făcuse și I. Mureșianu. Al treilea număr conținea, la *Lanterna magică*, portretul lui Ed. Wachmann și se promite continuarea cu Al. Flechtenmacher, ceea ce nu s-a mai realizat. *Scrierile* lui Schumann sînt reactualizate pentru a etala sclipirea acestui profund gînditor romantic. H. Göring înșiră considerații perspicace despre *critică, critici și artiști*. De ample analize beneficiază *Mișcarea muzicală*, *Producțiuni muzicale*, *De prin Societățile culturale* și *Informații*, de unde aflăm preocupările profesorilor Conservatorului: Otescu, Cucu, Kiriac.

Sînt numeroase știrile despre viața muzicală craioveană în această revistă, bănuim că datorită colaborării lui G. D. Gabrielescu. Numărul 4 din ianuarie 1912 debutează cu portretele a două tinere surori ce se pregătesc pentru cariera muzicală cu Gheza de Kresz, Alice și Marioara Victoria Fudulescu. Considerații cu caracter de popularizare se găsesc în *Despre muzică*. Un interesant material, inedit ca temă, e semnat de Dr. M. Hîrsu: *Music hall în Anglia*, arătînd, nu atît ce este, cît interesul de care se bucură, cu multe informații concrete. Gr. Gabrielescu continuă descrierea unor pagini clasice, oprindu-se la *Scherzo și Rondo*. I. Paschill își împărtășește gîndurile *Despre interpretarea compozițiilor pentru pian*. Th. Fuchs inaugurează un studiu extrem de serios conceput, care se intitulează *Istoria muzicii*, cu precizarea din subtitlu: *Influența istoriei muzicii în educațiunea muzicală*, care se va continua și în numărul următor, teza susținută putînd fi redusă la aforismul: „Istoria muzicii dă aderenților artei un izvor plin și abundent de instrucțiune".[77]

Tot Th. Fuchs traduce pagini datorate lui R. Schumann (*Scrieri culese despre muzică și muzicanți*). *Cronica muzicală* oferă informații despre viața concertistică. În revistă se publică și partiturile liedurilor: *Bate vîntu-n codru verde* de Th. Fuchs, *Amintire* de Drehia Avinianu și *Mazurca* pentru pian de Th. Fuchs.

Ultimul număr al *Artei Muzicale*, al cincilea, este dublu (nr. 5—6, februarie-martie 1912) și are în prima pagină articolul lui Th. Fuchs *Enescu în țară*, subliniindu-se aportul său deosebit la ridicarea nivelului artistic și al gustului estetic. Se insistă asupra însemnătății turneului întreprins la Craiova, Ploiești, Brăila, Galați, Iași și Botoșani, pentru a se realiza *fondul național* destinat premiului de compoziție, care va purta numele marelui muzician român. Pentru o și mai elocventă portretizare a lui Enescu, se retipăresc cronici despre arta sa.

Edgar Sommer, în *Programul muzicei la noi*, este fericit să remarce cît de mult s-a emancipat viața concertistică, cu referiri la orchestra simfonică care ar trebui să susțină, prin programări, creațile autohtone. O variațiune pe

[77] *** (Fuchs, Theodor). *Istoria muzicei*. În: *Arta Muzicală*, I, 5, ianuarie 1912, p. 5.

cunoscuta temă a Operei Române (*Ce-i cu Opera Română?*) reactualizează deziderатul suflării românești „...de a se stabiliza" instituția mult rîvnită, care a avut atît de mult de pătimit în existența ei datorită „tembelismului oriental" În *O audiție muzicală* se descrie o manifestare la „Căminul românesc". Gr. Gabrielescu continuă serialul său de popularizare a valorilor artei muzicale prezentînd *Balada și Poloneza* de Vieuxtemps și *Mare terțet op. 49* de Mendelssohn. I. L. Donna în *Primul concert simfonic la Craiova?* evident, susținut de muzicienii locali, emite considerații despre un proiect ce părea altădată o himeră, știind că, la concertul *Orchestrei Tonkünstler din Leipzig*, în sală au fost numărați doar 8 români... O succintă *Istoria harpei* e destinată să popularizeze acest instrument. La *Cronica muzicală*, unde se găsesc informații nu numai despre activități muzicale din București, ci și din Iași, Galați, se poate citi o prezentare a subiectului operei *Cobzarul* dată drept... „prima operă română la Paris". Se mai oferă o serie de programe de concert din capitala Franței, ca și materialul *O operă spirituală compusă de Mascagni*. Ca muzică, două coruri de Th. Fuchs: *Sergentul și Drapelul*, precum și *Ce sînt eu*.

Desigur, era o revistă destul de variată, scrisă într-un stil literar sărăcăcios, dar în care cititorul putea beneficia de o conștientă acțiune educațională. Păcat că *Arta Muzicală* a avut o viață de efemeridă, deoarece, în pofida unor limitări ale orizontului tematic, a publicat materiale prețioase, credem, cu prelungi ecouri în timp.

ISVORAȘUL

Una dintre cele mai pitorești publicații muzicale începe să apară la 1 iunie 1919, în comuna Bistrița, județul Mehedinți, sub denumirea *Isvorașul*. Era o revistă muzicală populară ce se edita lunar, datorită inimosului Gheorghe N. Dumitrescu-Bistrița, cărturar rural, cu formație intelectuală vizionară, pentru care luminarea poporului și dezvoltarea artistică erau preocupări majore. Interesul curent ce trebuie acordat acestei publicații muzicale „populare" vizează arta orală, creațiile țăranilor, în primul rînd, despre care se va scrie mult, relevîndu-se nu numai pagini teoretice sau literaturizante, ci și rezultatele unor culegeri, adică melodii, deoarece, pe lîngă frumusețea artistică, acestea mai au darul de a face posibilă cunoașterea profundă a felului în care poporul român simte și gîndește. Dacă avem în vedere că *Isvorașul* a apărut lună de lună, din 1 iunie 1919 și pînă în decembrie 1940 inclusiv, vom avea automat revelația că a fost periodicul muzical cu cel mai lung stagiu, pînă în a doua jumătate a secolului XX, remarcîndu-se și prin materiale de esență orientativă.

Isvorașul debutează cu articolul *Către cetitori*, în care Gh. N. Dumitrescu-Bistrița formulează idealul afirmării naționalității românești prin prisma melosului popular, care exprimă frumosul naturii mediului românesc contopit cu patria. Citîndu-l pe Al. I. Cuza, care afirmase că „națiunile nu există decît prin cultura lor", se oferă cadrul favorabil redeșteptării culturii popu-

lare. E drept, primele cuvinte par desprinse dintr-un răvaş sămănătorist, justificat de semantica titlului, revista e ca un izvoraş ce-şi croieşte cu timiditate cursul, „...printre frunze uscate şi flori mirositoare..." care pot fi, metaforic, mărgăritarele înmiresmate ale artei populare. Revista, aidoma plăpîndului curs de apă, se strecoară ocolind bulgării din cale. Valenţe poetice sînt atributele stilului preconizat, ceea ce rezultă din această frază cu trimiteri programatice, ce pune în lumină cuvinte de rezonanţă pentru acea vreme şi nu numai: dor, suspin, taine, ciobănaş, şezători, doine, cîntări „...Dorul îşi va găsi oglindirea în picăturile sale; jale şi suspine vor murmura a sale picături; vreun călător curios va ghici în cursul lui multe taine; ciobănaşul îşi va găsi doine duioase în stropii lui; copiii îşi vor drege glasurile ca să cînte în şezători şi serbări cîntecele sale; maeştrii de muzică vor armoniza melodiile sale şi, în coruri plăcute, băieţii şi fetele se vor desfăta".[78]

Aşadar, deslusim aici că revista se adresează unui cerc desfăşurat de iubitori ai muzicii populare, vîrstnici şi copii, pe de o parte, şi muzicieni, pe de alta. Se întrevede, printre rînduri, că revista va publica melodii populare, dar şi armonizările lor, deci va fi o publicaţie cu caracter practic, în care se vor găsi nestemate folclorice şi derivatele lor, deja valorificate artistic, desigur, pentru voce şi instrument. Într-adevăr, şi-au găsit loc în paginile revistei trei categorii de piese muzicale: a) melodii populare, cele mai multe culese de Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa; b) coruri laice, rezultate din prelucrarea unor melodii, de regulă celebre şi foarte accesibile şi c) coruri religioase. Dragostea şi preţuirea producţiilor muzicale orale mai este susţinută şi printr-o serie de citate celebre care vorbesc de frumuseţea, farmecul şi bogăţia cîntecului românesc. În acest plan e repusă în circulaţie o colecţie celebră a lui H. Ehrlich ce glorifică potenţialul expresiv cu totul original al folclorului român.

Îndemnurile, aprecierile sînt destul de frecvente, însuşi tonul solicitativ al multor materiale a contribuit la ecoul prelung al revistei. Chiar în numărul 2, din 7 iulie 1919, se invocă sprijinul cititorilor, arătîndu-se că revista are 450 de abonaţi şi colaboratori distinşi, între care: D. G. Kiriac, I. Popescu-Pasărea, I. G. Brătianu, Gh. Cucu, S. Mehedinţi, unii însă nu vor semna nici un articol pînă la finele anului 1920.

Isvoraşul lansa chemări şi pentru păstrarea şi culegerea tezaurului folcloric. Pornind de la premisa că din muzica şi poezia românilor se poate lua act de starea sufletească a poporului din timpul măcelului mondial, se apelează la culegerea „florilor muzicale" ... „Cei duşi de la vetre, în lupta cu mizeria, cu tifosul, cu gloanţele duşmane; cei rămaşi la vetre, plini de dor, de jale şi nelinişte după cei plecaţi; unii liberi în Moldova, alţii răposaţi de pumnul duşman, în ţara ocupată; toţi Românii au îndurat momente grele care au lăsat urme adînc săpate în inima lor şi pe care doina singură le cuprinde şi singură le dă mîngîiere în clipa de restriste, ca şi în momente de înălţare sufletească".[79]

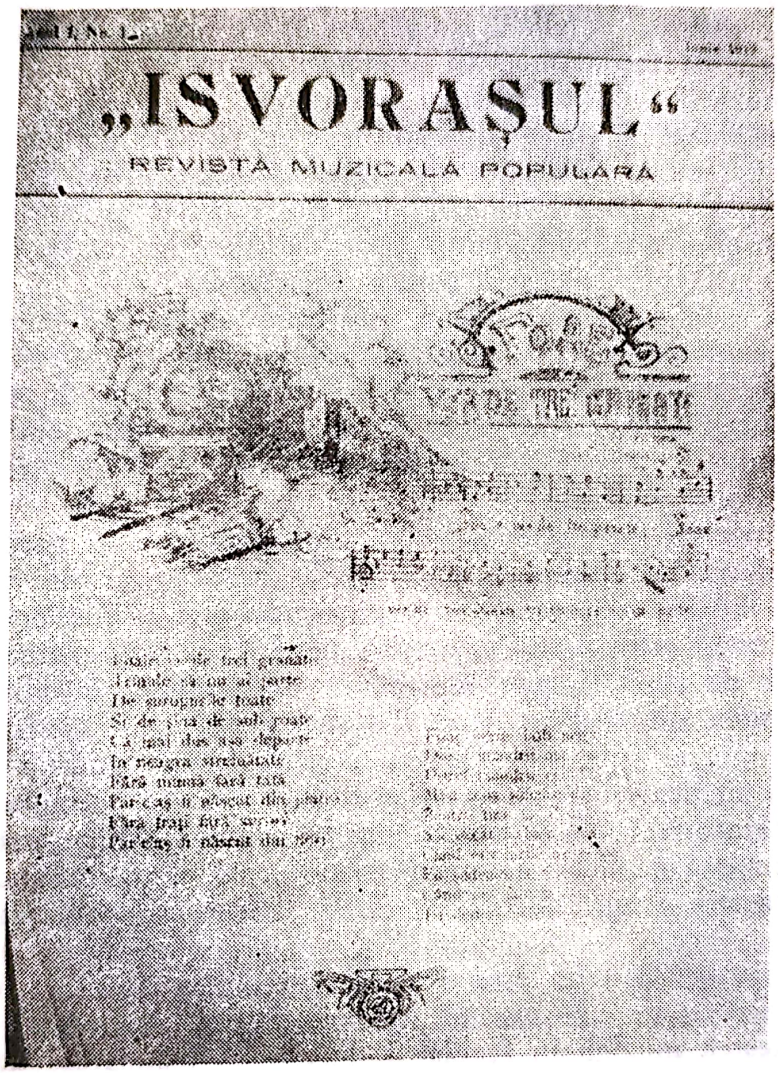
Foarte explicit ne apare articolul *După un an*, în care Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa relevă cîteva aspecte privind biografia *Isvoraşului*. În pofida

---

[78] Dumitrescu-Bistriţa, Gh. *Către cetitori*. În: *Isvoraşul*, Bistriţa-Mehedinţi, I, 1, iunie 1919, p. 5.

[79] *Izvoraşul*. În: *Isvoraşul*, I, 3, august 1919, p. 2.

vremurilor grele, revista are un mare ecou, fenomen explicabil prin aceea că editorul nu era ghidat nici de vanitate, nici de ambiție, nici de foloase materiale. Revista nu apărea în lunile de vară și, datorită următorilor factori, înregistra perturbații în apariție: nu dispune de fonduri necesare, grevele tipografilor și poștașilor, întîrzieri în plata abonamentelor, lipsa litotipografiei


„ISVORAȘUL"
REVISTA MUZICALA POPULARA

Foaia de titlu a revistei lui N. Dumitrescu-Bistrița

pentru care se făcea naveta la Turnu-Severin, imposibilitatea de a angaja personal administrativ, ceea ce îl determina pe director și pe soția sa să se ocupe de toate treburile necesare apariției acestei publicații. Toate tarele erau însă înfruntate cu stoicism, în virtutea credinței în steaua călăuzitoare a revistei: „În clipa vremii de renaștere sufletească, un grăunte de bine, cît de mic, își va aduce contribuția sa pentru binele neamului, chemat la o viață nouă și nobilă".[80]

[80] Dumitrescu-Bistrița, Gh. *După un an.* În: *Isvorașul,* II, 1—4, septembrie-octombrie 1920, p. 10.

Izvoraşul nu a fost o revistă periferică, sufocată de o tematică măruntă, deşi îndreptarea obiectivului principal asupra melodiilor populare, mai ales culese de director, ar fi putut-o imprima. Antrenarea unor personalităţi, cu un orizont larg, a determinat ca sferele tematice ale revistei să depăşească graniţele judeţului Mehedinţi. Ar fi suficient, în acest sens, să invocăm intervenţia lui George Breazul care nu priveşte numai preocupările *Izvoraşului.* În articolul *Relativ la muzica populară românească,* republicat în *Izvoraşul,* după *Muzica,* G. Breazul recomandă, în rezumat: a) multă grijă pentru calitatea materialului muzical publicat, pentru fidelitatea transcrierii şi selecţiunea lui; b) melodiile populare să nu se înveşmînteze în straiele diatonismului modern şi nici în cele ale gamei cromatice orientale.[81] Compozitorul Timotei Popovici, un veteran al prelucrării melodiilor populare, subscrie la teoriile enunţate de G. Breazul, atrăgînd atenţia asupra necesităţii studierii creaţiei folclorice direct la faţa locului, la izvorul proaspăt şi reconfortant.[82]

Pe aceeaşi linie a dezbaterii unor probleme de maximă importanţă pentru destinul muzicii româneşti, al creaţiei, se înscrie articolul *Spicuiri,* ce rezumă şi comentează un material al lui E. Ciomac din *Sburătorul* nr. 2, privitor la direcţiile componistice moderne, încheiat cu un vibrant îndemn adresat compozitorilor: să asculte „vocea pămîntului" natal, să valorifice „sfioasele flori de cîmp" — melodiile populare.

Cultul Muzicei continuă, într-un alt plan, peroraţia ce susţine rolul muzicii. Semnatarul, E. D. Fagure, e convins că, după sîngerosul război, abia încheiat, numai muzica mai oferă umanităţii zdrobite psihic un refugiu corespunzător. Cultivarea insistentă a artei sunetelor, popularizarea valorilor sale în interpretări de ţinută poate reprezenta un remediu în alinarea durerilor omeneşti. „Sîntem poporul în care, din nefericire, analfabetismul atinge cea mai crudă proporţie şi totuşi, fără a avea o lungă tradiţie de artă şi, în special,de artă muzicală, am ajuns cu mult mai departe, în cultul muzicei decît în acela al literaturii . . ."[83] Îndemnul său în promovarea pe scară naţională a frumosului muzical capătă valenţe aforistice: „O nouă religiune se deschide epocei de renaştere a naţiunilor liberate."[84] Şi aceasta se cheamă cultul muzicei.

Gh. Dumitrescu-Bistriţa este conştient de valenţele educaţionale ale muzicii, şi nu orice fel de educaţie, ci, în mod special, patriotică, naţională. Elogiază introducerea muzicii în şcoală şi doreşte ca instituţiile de artă, în mod special Conservatoarele, să se călăuzească în menirea lor de principiul apartenenţei naţionale a artei. El mai demonstrează foloasele cultivării corurilor populare, inclusiv la sate. În *Educaţia naţională prin muzică* (I, 1919, nr.4—5) mai este concludentă şi concepţia lui pentru promovarea esteticii naţionale, susţinînd principii orientative, anumite genuri, precum doina, considerată formă superioară a sensibilităţii româneşti.

---

[81] Breazul, G. *Relativ la muzica populară românească.* În: *Isvoraşul,* I, 9—10—11—12, ianuarie-februarie 1920, p. 12—13.

[82] Popovici, T. *De la Sibiu.* În: *Isvoraşul,* I, 9—10—11—12, ianuarie-februarie 1920, p. 5—6.

[83] Fagure, E. D. *Cultul Muzicei.* În: *Isvoraşul,* I, 5—6—7—8, septembrie-octombrie 1920, p. 17.

[84] Culea, A. *Despre Italia muzicală.* În: *Isvoraşul,* I, 16—18 mai 1920, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Literații se pronunță în chestiuni muzicale: P. Dulfu — *Puterea muzicei*, George Baiculescu — *Literatura populară nescrisă*, Mihail Gregorian — *Românul cîntăreț și poet*. A. D. Culea se întreabă, scriind *Despre Italia muzicală*, . . . „cît datorăm noi muzicii italiene", arătînd că și Barbu Lăutaru parodia aria ducelui de Mantua din *Rigoletto* „La donna mobilă, nene Axinte". Revista publica și articole mai puțin legate de muzica populară, e drept, foarte puține, ca unele cronici, de tipul: *Concertul Viorica Ursuleac*, prilej pentru care se recomanda ca . . . „rîndunelele Thaliei române să se întoarcă acasă . . . "[85]

Cu competență se analizează stadiul culegerii melodiilor populare, făcîndu-se constatări, formulîndu-se judecăți. S. Mehedinți, omul de cultură, deplînge în *Cîntecul popular* absența unei culegeri, a unei colecții cuprinzătoare care să surprindă tot ceea ce există într-un ținut întreg. Regretă că nu s-a înrădăcinat cu destulă tărie ceea ce au realizat Porumbescu, Dima, Vidu. Îl amintește pe Bartók care a întreprins studii și culegeri în părțile românești.

Fără să urmărească necondiționat o metodologie a culegerii, el recomandă principii viabile, menite să surprindă cît mai pregnant autenticitatea . . . „cînd culegem o melodie populară, trebuie nu numai să ascultăm cu luare aminte *cuvintele* care o însoțesc, ci să luăm seama: *cînd*, *cine* și în *ce* împrejurare se cîntă . . . "[86] Doar în felul acesta se poate înțelege deplin specificitatea respectivului cîntec pe care S. Mehedinți o identifică prin cuvintele . . . „caracterul adevărat al melodiei populare." Este de reținut acest moment, deoarece noțiunea de „caracter" popular începe să se acrediteze în lexicul epocii. S. Mehedinți se pronunță astfel, avînd în vedere asigurarea unui fond destinat compozitorilor „ . . . numai astfel vom înțelege cum, din muzica tovarășă a muncii, s-a ridicat pe încetul muzica lui Beethoven și a maeștrilor care exprimă idei și sentimente cu mult mai complexe decît ale poporului."[87]

Genul dansurilor se bucură de atenția *Isvorașului*, Gh. Dumitrescu-Bistrița susține ideea cultivării jocurilor naționale. Din cînd în cînd se descriu cele mai reprezentative dansuri, o micromonografie, cu istoric, descriindu-se pașii, notîndu-se melodia. Astfel: *Banu Mărăcine*, *Alunelul*, *Mureșanca*. Din categoria genurilor vocale, doina e prezentată drept etalon al creativității populare și spiritualității românești. Sînt și voci, ca aceea a lui I.B. Marian care, preluînd zicala lui Barbu Lăutaru „Eu mă duc, mă prăpădesc, ca un cîntec bătrînesc", trage semnalul de alarmă că „podoabele neamului nostru se sting și nu se întreprinde ceea ce ar trebui pentru conservarea lor."[88]

Pentru sprijinirea mișcării corale se inserează cîteva materiale cu titlurile: *Corurile bisericești* de Teodor Popescu; *Societatea corală Cîntarea României*, despre constituirea ei; *Marea serbare de la Pașcani*, unde s-a produs corul atelierelor C.F.R. Pe plan istoric, semnalăm un portret al lui *Iacob Mureșianu*,

---

[85] Mărișcu, P. *Concertul Viorica Ursuleac*. În: *Isvorașul*, I, 7—8 decembrie 1919, p. 13.

[86] Mehedinți, S. *Cîntecul popular*. În: *Isvorașul*, I, 2, iulie 1920, p. 9.

[87] Dumitrescu-Bistrița, Gh. *Importanța dansurilor populare*. În: *Isvorașul*, I, 2, iulie 1919, p. 14.

[88] Marian, I. B. *Se duc cîntecele românești*. În: *Isvorașul*, II, 1—4, septembrie-octombrie 1920, p. 11.

datorat lui T. Brediceanu şi G. Şorban. De fapt, este o practică a revistei de a republica un material, preluat, în cazul acesta, de la *Luceafărul* (X, 1920, nr. 15—17). Se accentuează „spiritul naţional", legătura compozitorului cu melosul popular, talentul său eminamente dramatic, preocupările muzicologice, în termenul autorilor „muzicograf".

Desigur, directorul *Isvorașului* nu întîmplător a reţinut, dintr-o galerie întreagă, chipul lui I. Mureşianu, deoarece profilul revistei datorează mult *Musei române*. Acel caracter programatic, ponderea mare a pieselor, folclor pur sau prelucrat, ajungînd ca un întreg număr (nr. 6, 1919) să conţină în exclusivitate numai cîntece. Îmbinarea laturii practice cu cea teoretică reprezintă un element concludent pentru munca de apostolat ce şi-a asumat-o această revistă mehedinţeană, aflată în stadiul de început, care însă va juca un rol marcant în educarea gustului muzical al unei largi categorii de melomani şi muzicieni, strîns legaţi de cultura populară. Vom încheia aceste rînduri printr-o cugetare edificatoare pentru idealul călăuzitor al revistei: „Sensibilitatea estetică fiind identică cu sentimentul moral, este podoaba cea mai preţioasă a unei fiinţe cugetătoare."[89]

GAZETA MUSICALĂ ŞI GAZETA POPULARĂ

Vom prezenta şi alte reviste muzicale, de mai mică însemnătate, cu un profil eteroclit, nu numai muzical, avînd o frecvenţă mai restrînsă în timp, mai modeste ca prezenţă estetică, dar cu unele străfulgerări demne de atenţie.

Gazeta Musicală, „organ artistic-comercial", s-a aflat sub direcţia lui Zane Dimitrescu din Bucureşti, care a reuşit să editeze numai două numere, la mare distanţă unul de celălalt, ceea ce vorbeşte de la sine despre insurmontabilele dificultăţi care i-au îngrădit intenţiile, 23 decembrie 1898 şi iunie 1899. În *Amatorilor de muzică*, de fapt, cuvîntul inaugural, se promite publicarea treptată a unor cursuri de principii elementare de muzică, armonie, compoziţie, instrumentaţie ca şi biografiile marilor maeştri de muzică . . . Se voia o revistă didactică? Desigur că nu, dar Z. Dimitrescu avea de gînd să suplinească ceea ce nu se făcea sistematic de către cei chemaţi. De altfel, directorul *Gazetei Musicale* se şi exprimă că în ţara noastră „politica oprimă arta". Se mai găseşte o biografie a compozitorului francez *Adam* şi *Din istoria Muzicii*, ce ascundea, în realitate, catalogul general al casei de editură Z. Dimitrescu: „. . . singura editură română". Din sumarul numărului secund, ultimul, dominat iarăşi de interese comerciale, se reţine articolul despre spectacolele lirice cu Elena Teodorini (*Din lumea artelor*). În noua înfăţişare pe care o capătă odată cu nr. 3 din 1899, cu titlul *Gazeta Populară*, se constată o mare antipatie faţă de C. Gebauer. Probabil între editorul Z. Dimitrescu şi celălalt

[89] *** *Cugetări*. În: *Isvorașul*, I, 2, iulie 1919, p. 14.

editor, C. Gebauer, relațiile erau destul de tulburi și încordate. Oponentul e numit direct „șarlatan", în *Comerciul cu muzica*, iar într-un alt loc se arată că de... „60 ani jefuiește lumea cu prețurile sale colosal de mari" ... (nr. 4, aprilie 1899).

GAZETA MUSICALA

ORGAN ARTISTIC-COMERCIAL

Director: Z. Dimitrescu

DESPRE ISTORIA MUSICII

Revista „artistică" și „comercială" a lui Z. Dimitrescu

TEATRU-MUZICA-MODA

O revistă săptămînală, indecisă ca profil, cu de toate, predominînd reclama. A apărut la București între 24 octombrie 1897 — 13 martie 1898, în

total 20 numere. Muzica era reprezentată din cînd în cînd, deci trimiterea la arta sunetelor din titlu se justifică doar arareori. În schimb, valoroase ne apar portretele, fotografiile artiștilor lirici, foarte reușite: Darclée, Nuovina, Băjenaru. Se publicau piese muzicale, foarte îndoielnice ca valoare, de autori minori: *Galop* de Marenca, *Grațioasa*, mazurcă de A. Redachi... Articolele propriu-zise: *Doamna Darclée*, schiță biografică. Rubrica *Teatre-Concerte* punea la dispoziția cititorului numeroase informații nu numai din capitală, ci și din numeroase orașe românești. *Curierul teatrelor-Opera Română* cuprindea o cronică asupra spectacolelor cu Nuovina, o avancronică la concertele lui *Enescu* și, iarăși, o schiță monografică a tenorului Băjenaru. Nici o indicație despre director sau autorii articolelor. De altfel, ținuta grafică primează, conținutul era destul de diluat și lipsit total de relief, de ținută intelectuală. Poate fi edificator pentru orizontul tematic al revistei încă un articol: *Wagner către croitoreasa lui* ...

Firesc, nu trebuie cerut tuturor publicațiilor o savantă ținută. Muzica era totuși susținută de revista *Teatru-Muzica-Moda*, deoarece o anume atmosferă, fie și publicitară, în jurul manifestărilor muzicale și a protagoniștilor lor, era, oricum, binevenită.

Această revistă continuă să apară din 20 martie cu o nouă titulatură: *Moda parisiană. Teatru-Muzică*, cu intermitențe, pînă la 29 iunie 1899, în total 29 de numere. Valoarea ei constă în piesele pe care le publică, axîndu-se în principal pe creația pianistică miniaturală a lui R. Schumann. Dar s-a publicat și *Preludiu în re major* de J.S. Bach, precum și *La parapet* de Antonio Giuliani, text de Al. Bărlănescu-Alin, din „opereta națională" cu același titlu (nr. 18 din 31 iulie 1898). Un portret biografic a lui Enescu (greșindu-se anul nașterii, 1882!), cronică la concertul dat la Ateneu de A. Cionca, reluarea rubricii *Curierul teatrelor* au aceeași bogăție informațională (nr. 2, 27 martie 1898). Se arată, în nr. 21 din 11 septembrie 1898, că soliștii Operei Române studiau partitura operei lui Caudella, *Petru Rareș*. În rest, nimic demn de reținut.

În ordine cronologică, apare la Iași, în aprilie 1901, sub auspiciile Asociațiunii Generale a Artiștilor, *Verdi*, cu profil de revistă, dar fiind vorba de un singur număr, „comemorativ", cu greu întrunește rigorile acestei categorii publicistice. L.E. Sinigaglia are un articol omagial *Giuseppe Verdi;* Ana Conta-Kernbach — O *serenadă lui Verdi;* Giuseppe Barberis — Cuvinte comemorative. Toate vorbesc elogios despre personalitatea maestrului dispărut în urmă cu cîteva luni. S-a organizat și o serbare la Teatrul Național (26/IV 1901). Poate cele mai pertinente rînduri sînt *Cugetările* lui A.D. Xenopol, considerîndu-l pe Verdi drept unul dintre cei mai mari muzicieni, realizînd o fericită interferare a melodiei italiene cu armonia wagneriană. „El este mai mare decît ceilalți italieni, pentru că nu s-a mulțumit numai cu firul subțire al dulcei melodii, și mai mare decît Wagner, fiindcă inspirația lui a rămas pururea artistică și nu a fost rătăcită de spiritul de sistem, ca aceea a maestrului german."[90]

[90] Xenopol, A. D. *Cugetări*. În: *Verdi*, Iași, aprilie 1901, p. 7.

CARMEN SYLVA

Revistă ieșeană lunară, însumînd patru numere, noiembrie 1902—februarie 1903. Pare să fie condusă de A.D. Xenopol, avînd pe frontispiciu: „Teatru-Muzică-Artele frumoase". În acest triumvirat, muzicii i se rezervă spațiu, pentru a surprinde chipuri și momente din peisajul ieșean. În primul număr, I. Maxim trasează un studiu monografic *Gavriil Musicescu* (cu fotografie) din care se reține că „... România este premergătoarea culturei occidentale în orient" și aportul la „dezmormîntarea" celei mai frumoase comori artistice naționale — cîntecul popular. Se subliniază contribuția lui G. Musicescu la transpunerea cîntecelor psaltice în notația lineară ca și aprecierea de care se bucură *Heruvicul* la Capella imperială din Petersburg, unde se cîntă curent. Acțiunile reformatoare întreprinse la Conservator, pe vremea cînd a fost director, au avut drept efect ridicarea prestigiului acestui for de învățămînt.[91]

Viața muzicală e ilustrată prin cronica la concertul pianistului curții din București la Iași, Rosenthal, la 25 noiembrie 1902.

I. Dragomirescu, prezentînd biografia lui *Eduard Caudella*, îl socotește „... una din gloriile muzicale ale țării".[92] R. Suțu face o trecere în revistă pe tema *Muzica în elita ieșeană*, arătînd cît de mult era cultivată arta sunetelor în saloanele Anettei I. Negruzzi, Luciei Straja, Aspasia-Sion, pianistă, Elena Donici, Adela Moruzzi. O rubrică cu *Amintiri glumețe* o susține Al. Aurescu. În celelalte numere se impun amintirile lui G. Musicescu: *O călătorie a Corului mitropolitan în Transilvania și Banat*, care, de fapt, e mai mult decît o simplă relatare a celebrului turneu, deoarece se fac referiri asupra preocupărilor de valorificare a melodiilor populare, marcate la început, în 1874, de culegeri, devenite publice (unele) în revista *Arta* din 1885. Relatează și conflictul cu G. Scheletti, care-i reproșa „... ce te-ai apucat de inovații?" ... „Răspunsul meu, arată G. Musicescu, era prea lesne de făcut, căci J.S. Bach, Beethoven și chiar contemporanii H. Ferd, Kaufferath ... mi-au înlesnit calea, după care maiorul a capitulat ..."[93]

REVISTA INSTRUMENTELOR MUZICALE ȘI A MAȘINILOR VORBITOARE

Pare să fie publicația lunară a unui magazin de muzică, bănuim a lui Jean Feder, urmărind popularizarea tehnicii noi de înregistrare sonoră. Cunoaștem numai două numere ale acestei publicații, prima, la 1 ianuarie 1905,

[91] Maxim, I. *Gavriil Musicescu*. În: *Carmen Sylva*, Iași, I, 1, noiembrie 1902, p. 13—14.

[92] Dragomirescu, I. *Eduard Caudella*. În: *Carmen Sylva*, I, 1, noiembrie 1902, p. 27—28.

[93] Musicescu, G. *O călătorie a corului Mitropolitan în Transilvania și Banat*. În: *Carmen Sylva*, I, 3, 1 ianuarie 1903, p. 71.

a doua, la mare distanţă, 1 ianuarie 1908. Au apărut însă 34 de numere.[94] Iată ce conţin exemplarele consultate, credem, semnificative pentru orizontul şi interesele comerciale ale redactorilor. În *Cum am devenit posesorul unui fonograf*, autorul, O. Limescu, porneşte de la constatarea că melodiile populare româneşti, cîntate de cei mai buni lăutari, care fac furori în centrele europene, sînt defectuos înregistrate pe fonograf, aceasta, pentru a acredita concluzia că e nevoie de un fonograf bun, de ultimă modă, pentru ca să se obţină o sonoritate perfectă. În *Muzica contra alcoolismului* se propune dezvoltarea gustului pentru muzica instrumentală (magazinul J. Feder vindea instrumente). În acest plan se menţine *Cultivarea muzicei în popor*, realizare datorită obligativităţii muzicii în şcoală şi fondării Societăţilor corale. Muzicalitatea românilor e atestată de frumuseţea cîntării la fluier şi caval... Ponderea acestor instrumente însă scade, în timp ce sporeşte numărul flautelor şi clarinetelor... O descriere tehnică — *Cum se înregistrează tuburile de fonograf* — urmăreşte iniţierea celor care-şi achiziţionează aceste aparate. Se publică şi un catalog de tuburi artistice româneşti pentru fonograf ce se puteau procura la magazinul general de muzică „*La harpa*".

Numărul din 1908 al acestei reviste vorbeşte deja de industria gramofoanelor, cu un catalog, relevîndu-se meritul lui J. Feder care s-a îngrijit ca muzica noastră populară să fie imprimată pe gramofon... În *Bibliotece ale viitorului* se reia propunerea emisă la Congresul de istoria muzicii de la Paris, privind imprimarea (fotografierea) cîntecelor populare, care apoi să fie centralizate într-o mare bibliotecă, pentru a putea sta la dispoziţia specialiştilor în vederea... „unor studii serioase şi cercetări comparative."[95]

GALERIA

Prin *Cuvînt înainte*, redacţia revistei teatral-artistice bilunare bucureştene arată limpede că... „teatrul şi muzica vor fi preocupările noastre de căpetenie..." În scurta existenţă a *Galeriei*, 15 septembrie—15 decembrie 1910, s-au publicat, în principal, cronici la spectacolele de operă şi concerte. Foarte meticuloase şi obiective par rîndurile destinate redării reprezentaţiilor de operă.

Nelipsitele relatări despre stagiunea Operei Italiene par să sugereze intenţiile redactorilor spre influenţarea gustului artistic şi atragerea publicului la manifestările muzicale. Semnatarul consecvent era, număr de număr, cel care semna sub pseudonimul Celestini. Mai apar însă şi altele: Santa Cruce şi Apollone.

Iată şi cîteva articole şi idei demne de reţinut. Se publică *Autobiografia lui Caruso*. Celestini, scriind despre concertele simfonice, se pronunţă pentru

[94] În colecţia Bibliotecii Academiei R.S.R. (Bucureşti), cu cel mai complet fond de reviste de la noi, se păstrează numai 2 numere.

[95] *** *Bibliotece ale viitorului*. În: *Revista instrumentelor muzicale şi a maşinilor vorbitoare*. Bucureşti, (IV), 34, 1 ianuarie 1908, p. 4.

neadmiterea în sală a persoanelor întîrziate și refuzul accesului doamnelor cu pălării. *Știrile artistice* urmăreau semnalarea celor mai noi evenimente internaționale. Ca exemplu: premiera operei *Fata din Far-West* la Opera Metropolitan din New York cu Destini, Caruso și Toscanini la pupitru; premiera operei *Ivan Teribilul* de Günsburg, partitură elogiată de Saint-Saëns și Massenet.[96]

DOINA

Doina era o revistă bucureșteană de literatură-artă-știință care a apărut puțin, în 1914. Din păcate, nu s-a ocupat decît superficial de probleme muzicale. Un singur studiu se poate evidenția: *De la Mahabharata cel indic la Doina românească* de Dr. Ion Urban Iarnik.[97]

COMEDIA

Comedia poartă în subtitlu și cuvîntul „muzică", alături de „literatură, teatru, artă, sport, umor". A apărut la București, începînd cu 15 aprilie 1914, avînd o scurtă existență. Colabora și E. Ciomac, care invocă arta sonoră a secolului XVIII în *Muzica de gen frivol*. I. Tedescul face o schiță istorică a *Operei române*, invocînd martiriul lui George Ștephănescu. Dintr-un alt număr (5/20 aprilie 1914), reținem că tenorul Slezak a concertat la Ateneu...

CORTINA

Cortina, hebdomadar de „teatru-literatură-artă-muzică", a fost tipărit la București, începînd cu 23 ianuarie 1915. Criticul muzical Emanoil Ciomac are o atitudine constantă în observarea critică a vieții muzicale, cronicile sale fiind extrem de serioase și bogate în considerații etico-estetice, cu prețioase reflecții despre noua creație muzicală. Enescu e apreciat, Otescu e aspru criticat. Dar despre acestea, mai tîrziu.

---

96 *** *Știri artistice*. În: *Galeria*, București, I, 3, 15 septembrie 1910, p. 8.
97 Iarnik, Urban I. *De la Mahabharata cel indic la Doina românească*. În: *Doina*, I, 1, mai 1914, p. 1.

E. Ciomac este foarte critic şi la adresa lui D. Dinicu, în articolele: *Beethoven, Lehar* şi *D. Dinicu* (7 august 1915). Articolul *Dirijorul* (7 septembrie 1915) conţine reflecţii despre arta dirijorală, conduse în aşa fel, încît să se îndreptăţească concluzia: . . . „într-un cuvînt, dirijorul nu e D. Dinicu."

SCENA — ÎN IPOSTAZELE SALE

Scena este denumirea unei publicaţii ce apare în patru rînduri, în decurs de zece ani, avînd ca factor unitar interesul constant faţă de manifestările muzicale, alături de ramurile artistice surori.

Scena apare bilunar, la 15 mai 1908, ca „buletin al sindicatului artiştilor dramatici şi lirici din România", avînd un comitet de redacţie în frunte cu Th. M. Stoenescu, secretar, Gh. Popescu, iar membri: Şt. Ciocîrlan, Nicolae Ţinc, Lucia Rosandi-Colomari şi Iuliu I. Roşca. Deci, din vechii publicişti muzicali, N. Ţinc şi Iuliu I. Roşca reapar în acest domeniu. S-au publicat din prima serie, numai cinci numere, întîiul fiind edificator pentru identitatea declarată a revistei ca organ al sindicatului artiştilor. În rest nimic demn de reţinut, cu excepţia unui articol despre *C. Porumbescu*, scris cu ocazia împlinirii unui sfert de veac de la prematura lui dispariţie.

Scena, titulatură reluată, la 15 septembrie 1910, de „o revistă săptămînală de teatru şi muzică", editată tot la Bucureşti, de Liviu Rebreanu şi Mihail Sorbul. *Prologul* lasă să se întrevadă inexistenţa vreunei legături cu precedenta *Scena*. Premisa de la care pornesc redactorii e cercul prea strîns al iubitorilor artei sunetelor. „Muzica, în înălţimile şi tainele ei grandioase, este departe de a fi înţeleasă şi cunoscută pe pămîntul nostru." Exceptînd un număr restrîns de muzicieni şi melomani „. . . lumea bîjbîie într-un semiîntuneric dureros." Cauza principală, absenţa unei Opere Româneşti stabile. Obiectivitatea îi determină pe editori să recunoască modurile unei „mişcări sănătoase care încearcă să se limpezească." În acest context „. . . *Scena* îşi va face o datorie plăcută dînd mîna de ajutor a tot ce tinde spre răspîndirea şi înaintarea culturei muzicale în toate straturile societăţii româneşti."[98]

Nobile intenţii ce nu s-au concretizat nici pe departe, mai întîi, pentru că revista nu a supravieţuit mai mult de numerele 6—7. În al doilea rînd, articolele muzicale sînt puţine, numerele 2—5 nu conţin nici un fel de material, iar cele în care sînt, privesc opera printr-o prismă administrativ-organizatorică, de popularizare.

C. Moldovan, colaborînd cu D. Popovici-Bayreuth, scrie: *Vom avea Opera Română?* Se iniţiază un fel de serial: *Thalia şi Melpomene* de Nicomac din Gerasinon, cu tentă literaturizantă. Se recunoaşte meritul lui Al. Flechtenmacher la edificarea muzicii româneşti, în anii premergători Unirii. „Frumuseţile muzicii" au fost puse în vibraţie de spectacolele lirice cu Battistini,

[98] *** *Scena-Prolog.* În: *Scena*, Bucureşti, I, 1, 15 septembrie 1910, p. 1.

Yvonne de Tréville și Cécile Thévent, este ideea unei cronici muzicale din ultimul număr (1, XII, 1980).

Alte șase numere, dintr-o revistă *Scena*, apar, începînd cu 16 noiembrie 1914, săptămînal. Hebdomadarul era „teatral, literar, artistic și cultural." Criticul muzical care semnează număr de număr era G. Marius. Iată despre ce scrie: *Opera și studenții, Cronica concertului simfonic, Scena muzicală, Concertul simfonic* și *Aida. Săptămîna muzicală* aduce vești din Iași. *Uvertura Moldova* de Caudella, executată în primă audiție, prilejuiește cuvinte frumoase, deși G. Marius recunoaște că, pînă acum, se vehiculau numai cuvinte de ocară pentru tot ce era românesc în muzică.

De mai întinsă durată a fost *Scena*, ziar de „teatru, muzică, literatură, artă, sport," primul număr fiind scos la 30 septembrie 1917, ultimul, nr. 237, la 1 octombrie 1918. În general, muzica, deși a doua ca importanță în ierarhia artelor, conform celor scrise pe frontispiciu, nu se bucura decît de fugare cronici, cam superficiale. Se marchează *Deschiderea stagiunii — Compania Gabrielescu*. Mereu se scrie despre activitatea muzicală a germanilor, lucru lesne de înțeles, fiind vorba și de perioada ocupației capitalei: cronici despre organistul Garschagen, *Bukarester Streichquartet*, concertul de la Biserica Evanghelică, turneul Operei din Stuttgart, concertele dirijate de O. Nedbal. Se prezintă galeria compozitorilor Strauss: *De la Dunărea albastră la Electra*. Franz Lehar, într-o scrisoare, se scuză că nu-și va putea onora angajamentul de a veni la București. Se publică un ciclu de articole datorate lui R. Rolland — *Viața lui Beethoven*. Rudolf Brauner scrie *Despre uvertură*, mergînd pe urmele lui R. Wagner. Mircea Cerbul asociază numele: *Nietzsche și Wagner*. Mai multe materiale sînt datorate lui H.S. Chamberlain, sub genericul *Richard Wagner*.

Se găsesc în această revistă portretele unor muzicieni români: *Mauriciu Cohen-Linariu* de Barbu Lăutarul și Emil I. Critzman, *Constantin M. Cordoneanu* de S. Rovine, *Ivela, A. Flechtenmacher, Raoul Günsbourg* de E.I. Critzman, *Convorbiri cu I. Brătianu, R. Vrăbiescu*. Cîteva articole generale: *Libretul, Conservatorul* de A. de Hertz, *Dramaturgia muzicii* de L.K. și *Tehnica modernă a vioarei* de E. În sfîrșit, creația modernă e surprinsă în: *Claude Debussy* de P. și . . . „apariția operei simbolice" — O *premieră nouă: Cetatea prințului Barbă Albastră* de B. Bartók.

Faptul că în numărul din 1 octombrie 1918 apare numele lui H. Göring, ne lasă să bănuim că sub pseudonimele *Scenei* se ascundea acest cronicar muzical.

Revista *Scena* a făcut și un sondaj de opinie, un concurs cu tema: care e artistul preferat? Pe primul loc: Leonard, urmat de Maximilian, la mare distanță.

COMEDIA

O publicație în subtitlul căreia, de asemenea, e specificat și cuvîntul „muzică" a fost *Comedia*, care a apărut la București, cîteva numere, primul

la 15 aprilie 1914. Ca articole: *Muzica de gen frivol* de Em. Cerbu, *Opera Română* de I. Tedescul şi *O nouă orchestră simfonică* de Flor-Ami, referindu-se la formaţia lui A. Castaldi, *Tinerimea simfonică*. Este de reţinut declaraţia profesorului de compoziţie care nu se rezumă la a promite: includerea în repertoriu a multor partituri de „ . . . muzică necunoscută", „oratorii şi cantate", dar ţine să se pronunţe despre patria adoptivă. „Îmi iubesc această a doua patrie a mea, ca şi ţara în care m-am născut, pentru că aci am venit de tînăr şi între dumneavoastră mi-am petrecut cei mai frumoşi ani ai mei . . ."[99]

ARTA ROMÂNĂ

Periodicul *Arta Română* (Arta Românească) condus de A.D. Atanasiu, avea şi profil muzical, de vreme ce se subtitra: „revistă pentru pictură, sculptură, arhitectură, artă dramatică, muzică, literatură". A apărut la Iaşi, din ianuarie 1908. De precizat că în capitala Moldovei se edita şi revista *Arta*, cu cronici muzicale, dar care nu-şi definise, prin subtitlu, predispoziţia pentru arta sunetelor. De fapt, primele patru numere ale revistei purtau denumirea *Arta Românească*, apoi *Arta Română*.

Direcţia pledează în primul număr pentru intensificarea mişcării artistice, deoarece avea rostul să marcheze gradul de civilizaţie a unui popor. Rubricile muzicale, interesante şi actuale, sînt întreţinute de T.T. Burada, Ed. Caudella, G.G. Nădejde, Ath. Theodorini, Al. Aurescu, N.M. Strajan, Antonio Cirillo, Al. Zirra.

G.G. Nădejde face demonstraţia, în *Arta naţională*, că numai stabilind pilonii etnici ai artei naţionale vom ajunge să dobîndim originalitate. Evocînd anii afirmării noastre muzicale, T.T. Burada aduce argumente convingătoare pentru teza că muzica este necesară ca şi lumina soarelui, funcţia sa distractivă fiind pusă în umbră de forţa cu care exprimă cele mai nobile sentimente. Articolul muzicologului ieşean *Cum era privită muzica la noi în trecut* e bivalent, îmbinînd trimiterile istorice cu postulatele estetice. Rîndurile lui T.T. Burada lasă să se întrevadă mai multe stadii în ascensiunea artei muzicale profesionale la noi: străinii o practicau, apoi lăutarii, care favorizează accepţia că „e bună numai să ne desfăteze pe la mese şi petreceri",[100] şi afirmarea talentelor autohtone din medii diferite, care fac din muzică o formă de afirmare a trăirilor nobile şi aspiraţiilor naţionale.

T.T. Burada mai publică tot în primul număr, *Instrumentele de muzică la poporul român*. Cu caracter istorico-teoretic e articolul Elenei Chirilă: *Cele dintîi semne muzicale în Psaltichia noastră*, cu referiri la un *Octoih* din 1786 (tipărit) şi un *Catavasier* din 1759. Problemele actuale erau reprezentate printr-o serie de deficienţe asociate Conservatorului. *Localul Conservatorului*

[99] Flor-Ami. *O nouă orchestră simfonică*. În: *Comedia*, Bucureşti, I, 5, aprilie 1914, p. 3.

[100] Burada, T.T. *Cum era privită muzica la noi în trecut*. În: *Arta Românească*, Iaşi, I, nr. 1—2, ianuarie—februarie, 1908, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

(Al. Aurescu), *Din lipsurile Conservatorului din Iași* (Ath. Theodorini), *Teatrul și Conservatorul* din Iași, toate reclamînd, în ultimă instanță, lipsa receptivității forurilor diriguitoare față de necesitățile acestui for de învățămînt. Necunoașterea specificului muzical de către cei care dețineau puterea poate fi concludentă din considerația care a dus la suprimarea orchestrei Teatrului Național: „. . . nu e drept ca albinele de pe scenă să muncească pentru trîntorii din orchestră". Altfel spus, actorii munceau și pentru orchestranții care, chiar dacă aveau mult de cîntat, contribuind la crearea ambianței muzical-dramatice, stînd în fosă, nu se vedeau, și aceasta e sinonim cu a nu face nimic. O situație similară a avut, din nefericire, și orchestra Teatrului Național din București, desființată în 1905 de Al. Davila care o considerase tot o povară pentru artiștii dramatici.

Revista avea o ținută profesionistă. Între altele, prezintă noua creație lirică a lui Caudella *Adevărul și minciuna*. Nu lipsesc cronicile la evenimentele muzicale locale. Este firesc, *Arta Românească* reflectă, am zice, în exclusivitate, ca într-o oglindă, preocupările muzicienilor ieșeni, orizontul, concepțiile lor.

Eduard Caudella se lansează într-un studiu amplu ce tratează despre *Geniu, talent și gust muzical*. Pornind de la „geniul" George Enescu, compozitorul ieșean face demonstrații comparative căutînd asociații și diferențe. Apar și relatări despre viața muzicală din București, despre succesele repurtate de către artiștii români în străinătate. Astfel, Margareta Cobălcescu din Iași a cucerit premiul Conservatorului din Leipzig.[101]

Un alt ciclu, foarte lung, de articole elaborează Ed. Caudella urmărind *Progresul muzicei și al teatrului la noi* (noiembrie-decembrie 1908—octombrie 1910), care este versiunea nouă, extinsă, a articolului din *Gazeta Artelor* (nr. 39—40, 15—30 martie 1904): *Persoane care au contribuit la progresul Muzicei și a Teatrului la noi în țară*. Sînt în paginile lui Caudella observații interesante asupra evoluției noastre muzicale, bunăoară, aprecierile asupra loculuí operetei lui Flechtenmacher: „Muzica din *Baba Hîrca* însă e lucrarea cea mai de valoare și prima operetă românească, deși încă tot într-o formă mai mică față de operetele moderne, totuși e prima operetă românească în care se găsesc și mici duete, terțete, un cvartet, coruri mai grele, finale mai dezvoltate. Cu un cuvînt, *Baba Hîrca* a făcut ca numele lui Flechtenmacher să rămînă neșters în istoria artei muzicale românești și va fi totdeauna amintit cu cel mai mare respect și venerațiune."[102] Cititorul găsește și considerații, de cele mai multe ori, depășite, despre muzica modernă, ca și tentative de a strecura, în prim-plan, contribuția sa creatoare . . .

Se publica, sub pseudonimul „Viola", în numărul 9—10, 1908, un destul de amplu material despre creația wagneriană: *Crepusculul zeilor*, continuat și în numerele următoare. Ca un fapt aparte, revista e ilustrată cu unele creații ale pictorilor noștri; în primul număr din 1909, spre exemplu, *Preludiu* de Mirea.

Tonul eminamente narativ, epic, molcom al materialelor din *Arta Română* e tulburat de intervenția lui I. Vlădutză: O *mică ciocnire*, ce respinge acu-

---

[101] *Evenimente muzicale*. În: *Arta Românească*, Iași, I, 3, martie 1908, p. 50.

[102] Caudella, Ed. *Progresul muzicei și al teatrului la noi*. În: *Arta Română*, Iași, II, 4—5, 1909, p. 76.

zația că slaba calitate a unui concert simfonic s-ar fi datorat suflătorilor militari componenți ai orchestrei... (Al. Aurescu), în *Conservatorul și cazarma*, angajează o discuție în chestiunea pregătirii și aportului pe care îl aduc instrumentiștii armatei. Că soarta Conservatorului e critică, o demonstrează și articolele lui Al. Cirillo: *Conservatoarele de muzică din lumea întreagă*, ce arată prestigiul și atenția de care se bucurau în viața muzicală... Ed. Caudella era foarte sensibil, uneori, chiar irascibil, ca atunci cînd fiica sa Maria, profesoară la Conservator, nu e elogiată într-o cronică despre producțiile elevilor... (nr. 2, 1910, p. 38—40).

Odată cu primul număr al revistei din 1910, colaborează și N. Stoian cu articole de orientare estetică ce etalează teoria schopenhaueriană în *Muzica*, dar și frumusețea partiturilor lui Chopin, cu ocazia centenarului. Chopin mai e invocat *În preajma centenarului lui Frédéric Chopin* (nr. 2, 1911) și *Schumann și Liszt despre Chopin* (5—6, 1911). Nu sînt uitate nici *Din scrierile Vorniculul Theodor Burada*, arătîndu-i-se contribuția prin *Metoda de quitară* și *Gramatica* (nr. 3—4, 1910), autor A. D. Atanasiu. Un cald portret al celebrului violonist Jan Kubelik îl iscălește Ed. Caudella (nr. 3—4, 1910). Un alt argument al sensibilității lui Caudella îl avem în *Cîteva mici lămuriri*, extrem de important, deoarece se teoretizează, se formulează concepția sa asupra „gamelor românești". Punctul de pornire este însă dezacordul față de afirmația lui Nicolae Iorga care, într-o conferință, ar fi susținut, printre altele, că Ciprian Porumbescu... „ar fi acela care a mărit (? n. n.) forma muzicală a operetelor și operelor comice române". Ed. Caudella reamintește că prima operă comică în muzica românească a fost *Olteanca*. Îl apostrofează și pe B. Delavrancea care sugerează conceperea unei game românești, ori Caudella susține că acestea există deja în practica de creație.[103]

Evident, acesta are un ton polemic ce înviorează, într-un fel, chipul și stilul revistei. Aici se găsesc menționate și debuturile unor muzicieni. Astfel, M. Jora, „diletant", apăruse în concertul filarmonic din 5 februarie 1911. Alexandru Zirra începe să colaboreze la *Arta Română*, promițînd o rubrică *Musica senza maestro*. Aflat la studii în Italia, trimite *Note și impresii* precum: *Muzica la San Sebastian* de Debussy, *Siegfried* de Wagner montat la Scala, avînd în fosă o orchestră alcătuită din 120 de instrumentiști (nr. 2, 1911); la Congresul muzical de la Berlin s-a discutat despre dezastruoasa influență exercitată asupra gustului muzical de către operetă...; Parisul e invadat de artiști ruși; deși *Cavalerul Rozelor* nu e primit cu succes în Italia, muzicianul român are cuvinte de laudă pentru această partitură (nr. 4, 1911); opera *Isabeau* de Mascagni (nr. 1, 1912); apropiata premieră a operei *Roma* de Massenet; unii dintre muzicienii ruși provin din marină (nr. 2—3, 1912). Se strecoară și cîte-o compoziție ca, *Doina* de Cirillo, versuri M. Eminescu. Antonio Cirillo are o interesantă colaborare la *Arta Română* (II, 6. iunie 1909) ocupîndu-se de profilul organizatoric al instituțiilor de învățămînt muzical din Italia: *Conservatoriile de muzică din lumea întreagă*, cu referiri la instituții din Neapole, Roma (Santa Cecilia), Milano, Torino, Bologna, Jarno, ca și din Germania și Elveția, respectiv, Berlin, Leipzig, Dresda, Colonia, Stutt-

[103] Caudella, Ed. *Cîteva mici lămuriri*. În: *Arta Română*, Iași, III, nr. 10, octombrie 1910, p. 175.

gart, Hanovra și Geneva. Ultimele numere se preocupă de trupele de operă italiană și română. Sofia Teodoreanu promite o serie de biografii muzicale care vor suplini lipsa unei istorii a muzicii. În sfîrșit, N. Teodorescu îl elogiază pe George Enescu care a concertat la Iași (5 martie 1912).

Concluzia, o revistă bogată, axată pe realitățile muzicale ieșene.

REVISTA CRITICĂ

O altă revistă culturală în care muzicii i se acordă atenție, potrivit precizării din subtitlu: „teatrală, muzicală, literară și artistică". A apărut din 5 octombrie 1918 pînă la 1 martie 1919, săptămînal, deci 21 de numere. Director era scriitorul și ziaristul Paul I. Prodan care, într-un articol-directivă, arată țelurile propuse ce pot fi sintetizate în cuvintele: „ . . . înălțarea nivelului artistic."[104] Opera artistică va fi privită dintr-un întreit punct de vedere: a) științific; b) al legăturii dintre creație și artist; c) al înrîuririi artei asupra oamenilor și societății.

Deși s-ar fi crezut, după subtitlu și materialul introductiv, că se vor publica multe articole cu caracter muzical, acestea se restrîng la unul, rar două, în fiecare număr. În acest fel, se creează o anumită confuzie sau cel puțin o stare derutantă, întrucît, o publicație, e adevărat, subțirică la propriu și la figurat, ca *Revista critică*, figurează alături de *Muzica*, bunăoară, în timp ce altele, mai serioase în privința reflectării artei sunetelor, ca *Flacăra*, *Luceafărul*, nu. Criteriul preconizat, de a avea precizat cuvîntul „muzica" în generic, în subtitlu, e valabil desigur, dar nu poate indica modalitatea, profunzimea reflectării acestei arte. Tocmai de aceea, cronicile muzicale din revistele culturale ca *Flacăra* au rămas în atenția noastră, fiind prezentate în alte capitole.

Muzicienii care întrețin rubricile muzicale în *Revista critică* sînt: Celestino, Piaggio, S. Barozzi, Edgar Istratty, Ion Luca Caragiale, Ioan Dobrescu, Dimitrie Cuclin. În general, exceptînd materialele acestuia din urmă, forma adoptată de semnatari era aceea a cronicii, cu referiri stricte la actul interpretativ, fără digresiuni, fără aprecieri dezvoltate și argumente de natură stilistică și estetică asupra partiturilor.

Pianistul și dirijorul argentinian Piaggio stabilit un timp la noi, ascunzîndu-se sub pseudonimul Bécarre, arată că „ . . . pentru a fi utilă (critica n.n.) trebuie, înainte de toate, să fie o învățătură".[105] El se referă la piedicile și efortul susținut, necesar a fi depus în devenirea artistică. Împărtășește impresii despre concertul Teodorescu-Bernfeld și unele concerte simfonice, făcînd considerații pertinente asupra execuției. O cronică o are și S. Barozzi, curios, la un spectacol de operetă. Edgar Istratty pare colaboratorul cel mai fidel, cu refe-

[104] Prodan, I. P. În: *Revista Critică*, I, nr. 1, 5 octombrie, 1918, p. 1.
[105] Bécarre. *Cronica muzicală*. În: *Revista critică*. București, I, 1, 5 octombrie 1918, p. 11.

riri la un recital al lui Gr. Magiari, la operetele jucate de compania Leonard-Maximilian, la operele *Rigoletto*, *Faust*, *Tosca*, la un concert simfonic și un articol de principiu: *Publicul nostru*, din care reținem amara constatare: „... sîntem țara în care s-a născut George Enescu, fapt de care marele nostru public nu pare a-și da seama. Cu toate acestea, rămînem pentru moment țara lui Leonard, Tănase și Nița-Lo. Gem sălile de operetă și de revistă, iar Operă Română n-avem..."[106] Oprindu-se în exclusivitate asupra laturii interpretative, E. Istratty vehiculează observații destul de subtile și judicioase.

Ioan Dobrescu prezintă concerte camerale: Barozzi-Piaggio, concerte simfonice, între care unul condus de A. Alessandrescu, pe care-l consideră... „muzicant de rasă."[107] Deosebește două categorii de dirijori: care se servesc de baghetă pentru a tacta, și care conferă viață bucății prin culoare, expresie, profunzime, înălțare.[108] Ion Luca Caragiale aduce elogii în cîteva cronici lui C. Piaggio.[109]

Paginile de critică publicate în *Revista critică* sînt adeseori fără nerv, aplomb și vigoare, semănînd mai curînd cu dări de seamă sau prilejuri de a elogia, de a aduce ditirambi. Sub aspect critic, este una dintre cele mai neinteresante publicații.

Din fericire, prestigiul revistei a fost salvat de colaborările lui D. Cuclin, care încep din luna ianuarie 1919 și sînt în total patru, sub genericul *Impresiuni de critică*. Spre deosebire de restul paginilor afectate muzicii, aici nu mai e vorba de cronici, ci de adevărate eseuri cu implicații filosofico-estetice, care, desigur, pot fi considerate preludii la viitorul său tratat de estetică.

Dar despre ideile vehiculate în aceste materiale, mai tîrziu, reținem numai ideea referitoare la critică... „Păcatul din toate timpurile al Criticii a fost, cred eu, acela de a pretinde operelor artistice să-i satisfacă propriile-i concepțiuni estetice."[110]

CULTURA

Apare la București, de la 1 ianuarie 1911 pînă la 31 decembrie 1944, sub direcția lui Ion Popescu-Pasărea, drept revista „cântăreților din România", care în 1913 erau în număr de douăsprezece mii.[111] Menirea publicației este mărturisită de către director în *Scopul nostru*, formulîndu-se trei puncte:

[106] Istratty, E. *Publicul nostru*. În: *Revista critică*. I, 7, 16 noiembrie 1918, p. 105.

[107] Dobrescu, I. *Cronica muzicală. Concertele simfonice*. În: *Revista critică*, I, 17, 1 februarie 1919.

[108] Dobrescu, I. *Cronica muzicală. Concertele simfonice*. În: *Revista critică*, I, 20, 22 februarie 1919, p. 331.

[109] Caragiale, L. I. *Cronica muzicală. Simfonicele de sîmbătă*. În: *Revista critică*, I, 8, 23 noiembrie 1918, p. 123—124.

[110] Cuclin, D. *Impresiuni de critică*. În: *Revista critică*. I, 21, 1 martie 1919, p. 349.

[111] Popescu-Pasărea, I. *Scopul nostru*. În: *Cultura*, București, I, 1 ianuarie 1911, p. 1.

a) „cultivarea și uniformizarea cîntărilor bisericești" (iată de ce se publicau cîntări în notație psaltică și liniară); b) tratarea și rezolvarea tuturor chestiunilor, privitoare la starea socială și profesională a cîntăreților și c) a servi ca organ de comunicare între toți cîntăreții și pentru accentuarea solidarității întru susținerea intereselor și apărarea nevoilor ce-i apăsă". Mai presus de acestea, redacția, nemulțumită de declinul cîntărilor religioase, era preocupată de revigorarea melosului tradițional pentru a realiza un limbaj unitar, puternic implantat în etosul național. Mai există o linie de conduită exprimată de la bun început, excluderea polemicilor, ceea ce, cu toată buna intenție, nu se va împlini, Popescu-Pasărea, cum vom vedea, era o fire neiertătoare, care nu tolera numeroasele opreliști ce i se puneau și nici statutul de inferioritate și condițiile de trai mizere ale cîntăreților.[112]

Revista demarează ca un organ teoretic al muzicii bisericești dar, cu vremea, aspectele teoretice sînt din ce în ce mai timide, pe primul plan trec chestiunile administrative și sociale, condițiile materiale și morale ale cîntăreților. Am merge mai departe, afirmînd că lupta pentru recunoașterea drepturilor acestei bresle se accentuează și devine cardinală, restul problemelor fiind de mai mică intensitate și, în consecință, importanță. Aceasta devine vizibilă de prin 1913—1914.

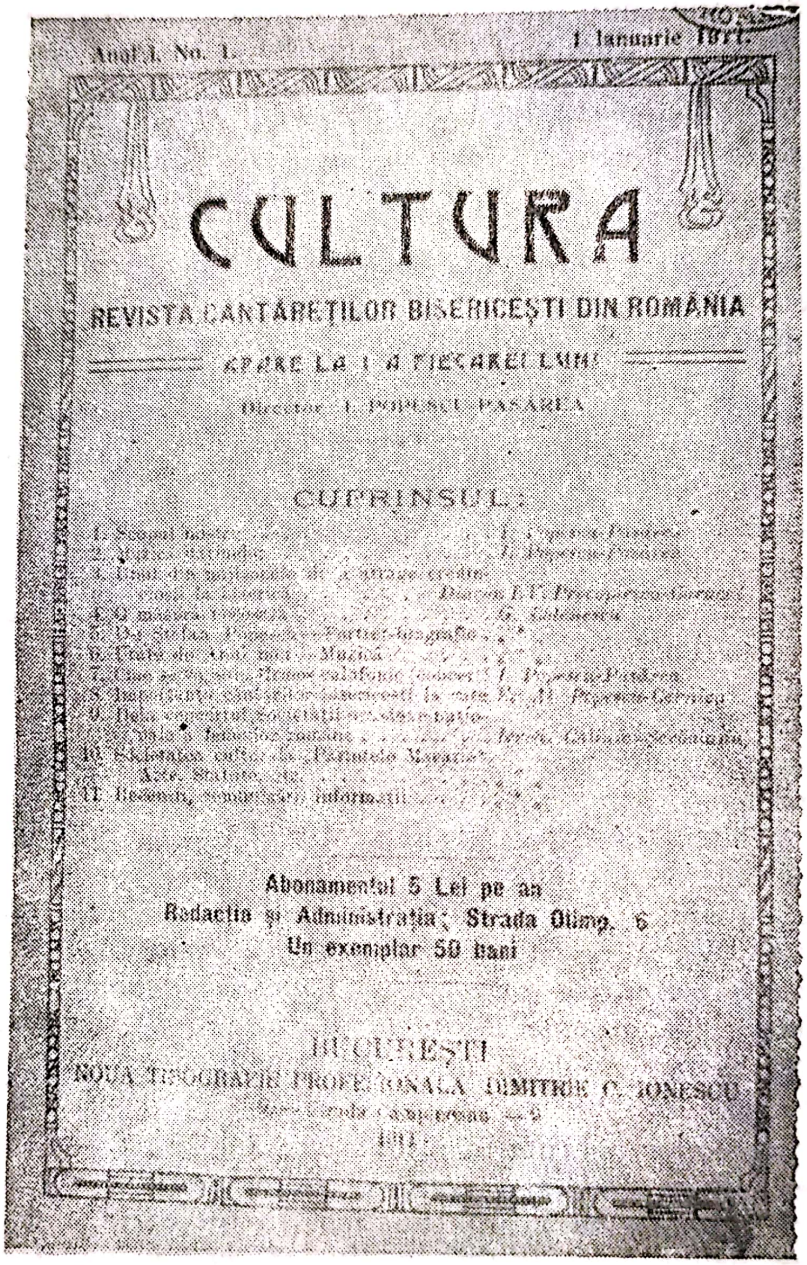
Iată sumarul primului număr din *Cultura*, concludent pentru cercul problematicii abordate. După *Scopul nostru*, tot I. Popescu-Pasărea semnează *Muzica datinilor*, în care, pornind de la articolul lui Barbu Lăutarul, pseudonim, apărut în *Minerva* (10 XII 1910), se evidențiază frumusețea neasemuită a cîntecelor „îndătinate", de care nu se prea ocupă compozitorii și specialiștii, ceea ce este un semn că „... ne-am înstrăinat de viața strămoșească."[113] Ioan V. Procopiescu acreditează părerea că muzica este *Unul din mijloacele de a atrage cerdincioșii la biserică*. În *O măsură necesară*, G. Cotenescu laudă inițiativa unor gălățeni de a se întruni pentru a intona melodii psaltice. Un portret biografic (cu fotografie) i se face lui *D. Ștefan Popescu*, cu ocazia atingerii vîrstei de 86 ani. Al. Popescu-Cernica subliniază *Importanța cîntărilor bisericești la sate*. Viața societăților religioase e reflectată prin recenzia la *Concertul Societății ortodoxe naționale a femeilor române*, prin prezentarea statutului Societății bucureștene *Părintele Macarie* și *O societate a cîntăreților la Craiova*. Se mai publică cîntări cu note liniare și psaltice, precum și informații, între care, decesul lui Pană C. Brăneanu, la 2 XII 1910.

Scrutarea numerelor apărute în primii zece ani lasă să se întrevadă cîteva teme preferate, reluate insistent, ceea ce îndreptățește opinia că nu era o revistă de amplă dimensiune a problematicii. În tot cazul, una din teme este cîntecul popular. Beldie, I. C. susține în *Muzica versului popular* (nr. 2, 1911) că semnele notației psaltice sînt mai adecvate naturii cîntecelor orale moștenite din bătrîni. Aceeași teză o vehiculează și Florea A. Drăghici în *Cîntecele populare*, arătînd că sătenii cîntă, nu declamă. Sînt aici unele idei ce merită a fi reținute. Consideră că atenția acordată producțiilor artistice a „păturii de jos" nu este altceva decît un meritat omagiu care i se aduce. Recunoaște

[112] Evenimentele războiului mondial împiedică apariția revistei în perioada august 1915 — octombrie 1918.

[113] Popescu-Pasărea, I. *Muzica datinilor*. În: *Cultura*, I, 1, ianuarie 1911, p. 5.

traiectoria împrumuturilor între mediul rural şi urban, dar influenţa spiritului de mahala ar fi nulă. Cu îndîrjire se angajează în susţinerea imposibilităţii distrugerii valorilor poetico-muzicale ale unui popor prin „anumite situaţii sociale sau economice." În ceea ce priveşte culegerile, ele trebuie făcute, dar nu de teama de a nu mai avea folclor şi nici pentru considerentul că valorile


Anul I. No. 1. 1 Ianuarie 1911.

CULTURA

REVISTA CANTĂREŢILOR BISERICEŞTI DIN ROMÂNIA

APARE LA 1 A FIECĂREI LUNI

Director I. POPESCU-PASĂREA

CUPRINSUL:

Abonamentul 5 Lei pe an
Redacţia şi Administraţia: Strada Olimp. 6
Un exemplar 50 bani

BUCUREŞTI
NOUA TIPOGRAFIE PROFESIONALĂ DIMITRIE C. IONESCU
1911

Periodicul lunar editat de I. Popescu-Pasărea

trecutului sînt demne de preţuire. „Culegerea producţiilor poetice ale unui popor se impune deci, nu pentru că tezaur poetic frumos şi de preţ s-ar găsi numai în trecut, iar în viitor va fi lipsă de asemenea frumuseţi poetice. Nu, ci pentru că producţiile vechi exprimă ceva care a atins un grad de desăvîrşire mai înalt ca cele care sînt încă în transformare."[114]

[114] Drăghici, F. A. *Cîntecele populare.* În: *Cultura,* I, 7—8, iulie — august 1911, p. 149.

Uneori, paginile *Culturei* oferă „adevăruri" de tipul: nici un cîntăreț de strană nu suferă de tuberculoză, deoarece muzica ajută nu numai sufletul ci și plămînii. Afirmația aparține lui I. Drăgănescu în *Cîntecele populare*, sugerînd revistei să tipărească cîntece folclorice, deoarece s-ar putea mai bine cultiva muzica prin schimbarea stilului bisericesc în național și viceversa, și

Ion Popescu-Pasărea

s-ar putea răspîndi melodiile vechi păstrate în popor, punîndu-se stavilă „veninoaselor manele și romanțe" aduse de străinii care caută să ne depărteze de limba și obiceiurile tradiționale.[115] O mostră de naivitate poate fi articolul *Cucul în cîntecul popular* (nr. 8—9, 1913, p. 94—95).

I. Popescu-Pasărea e preocupat de problemele istorice ale muzicii bisericești române (nr. 2—3, 1911), dar nu le aprofundează, mulțumindu-se cu aspecte generale. Mai la obiect e atunci cînd evidențiază *Originea melodiei cîntecului național Deșteaptă-te române* (1912, nr. 4), recunoscîndu-i lui Gh.

[115] Drăgănescu, I. *Cîntecele noastre*. În: *Cultura*, II, 5, mai 1912, p. 100.

Ucenescu meritul de a adopta cantilena psaltică notată de A. Pann la versurile încărcate de patriotism ale lui A. Mureşianu.

Adevăratele pagini de istorie sînt reprezentate de portretele ctitorilor muzicii psaltice, evocaţi cu căldură şi preţuire, indicîndu-li-se realizările, volumele. În această ordine de idei, se reţin figurile lui: *Pană C. Brăneanu* (de P. Chirculescu, 1911, 3, p. 6), „părintele" muzicii noastre bisericeşti, ceea ce nu corespunde adevărului, deoarece se omite aportul melurgilor şcolii de la Putna, al lui Filotei Sîn Agăi Jipei şi al altora. De fapt, ce înseamnă „părinte", într-un domeniu cu tradiţie milenară? Ceea ce merită reţinut, priveşte erudiţia lui I. Popescu-Pasărea, seriozitatea investigaţiei efectuată cu migală şi dăruire, rulînd lucrări mai puţin cunoscute cum este *Arta artelor* de I. D. Petrescu. Valoroase sînt şi rîndurile consacrate episcopului Melchisedec (I, 1911, nr. 10), Ştefan Popescu, Neagu Ionescu (I, 1911, nr. 6), Oprea Demetrescu (II, 1912, nr. 2), Ion Stamate (III, 1913, nr. 4—5), Sava cîntăreţul (IX, 1919, nr. 5). Lista poate fi completată cu evocări din necrologuri sau portrete ale unor personalităţi în viaţă: Ioan Armăşescu, Nicolae Barcan, Ştefan Bazilescu, Chiriac Bidoianu, I. Constantinescu-Lucaci, Marin T. Dobrescu, Vasile Dumitrescu, Dragnea Economu, I. Eftimiu, Stavrofar G. Floru, Roman Gomoiu, D. Lungulescu, Grigore Nicolau, Emanoil Popescu, Teodor V. Popescu, Nicolae Răzmeriţă, Ioan Stamate.

E curios cum lui Anton Pann nu i se acordă atenţia cuvenită, în nici o schiţă biografică. Totuşi, din cînd în cînd, numele său apare, ca spre exemplu în cronica la *Concertul Societăţii culturale, părintele Macarie* (II, 1912, nr. 5, p. 103—104), recunoscîndu-i-se contribuţia la românizarea cîntărilor prin apelarea la glasul V hisar. Atunci cînd, în acel concert, a răsunat *Din sînul maicii mele*, auditorii au avut revelaţia descoperirii sursei *Imnului patriotic de la 1848*.

Şcolile de cîntăreţi, Societăţile, concertele erau în centrul atenţiei, ca şi muzica în bisericile româneşti din străinătate. De cele mai multe ori, stilul literar prevalează în consemnarea manifestărilor, în înfăţişarea drumului parcurs pînă la afirmare. Uneori, în paginile revistei, dealtfel bogată şi conştientă de menirea ei, îşi găseau loc puerile afirmaţii declarative, precum defăimarea sonorităţii orgii, care lui Teodor Popescu i se pare că ascultînd-o... „ai impresia unui urs mormăind."[116] Rolul muzicii vocale este mereu subliniat, opinîndu-se că e superioară celei instrumentale. O temă ce revine insistent e legată de acreditarea mirajului pe care cîntăreţul îl exercită în atragerea credincioşilor. Frecvent, se arată că acolo unde există o frumoasă cîntare, o voce plăcută, un cor omogen, afluenţa ascultătorilor este evidentă.

Cele mai patetice materiale, în *Cultura*, sînt afectate poziţiei cîntăreţului, lipsa de considerare faţă de el, adeverind parcă aforismul lui Teodor Popescu: „Ne place să-i avem, dar să nu-i vedem".[117] Sub acest aspect, lupta pentru susţinerea cauzei materiale a breslei cîntăreţilor capătă adeseori puter-

[116] Popescu, Teodor. *O călătorie pe Dunăre*. În: *Cultura*, I, 5, mai 1911, p. 103.

[117] Popescu, T. *Preoţii trebuie să încurajeze pe cîntăreţi*. În: *Cultura*, IV, 6—7, iunie — iulie 1914, p. 17—18.

nice accente sociale, vehiculînd, nu odată, o terminologie ce pare desprinsă din lexiconul broșurilor militante. Nu întîmplător, pe frontispiciul ei apare, cum s-a arătat, subtitlul „revista *clasei* cîntăreților...“ Dorind ca prestigiul cîntăreților să fie la înălțimea celor din trecut, redactorii exprimă nemulțumire pentru condițiile materiale, pornind de la salariul foarte modest (11 lei lunar la sate și 50 la orașe, în 1911). I. Popescu-Pasărea era de părere că, dacă salariul reprezintă echivalentul muncii, atunci poate deduce că rolul social al cîntăreților este plasat la polul cel mai scăzut, nimeni în România nemaifiind încadrat cu o asemenea retribuție.[118] Condițiile mizere de viață explicau, după opinia *Culturii*, decadența breslei de cîntăreți. Tonul articolelor modula de la revistă la revistă, exprimînd protest, speranță, compasiune, revoltă, milă, resemnare. Cînd, în 1913, s-a votat bugetul Statului și salariul cîntăreților nu a suferit nici o modificare, directorul *Culturii* scria: „Nu vă întristați, ca cei ce nu au nădejde“ (1913, nr. 4—5, p. 41—42). Un an mai tîrziu, mărindu-se salariile cu cîțiva lei, I. Popescu-Pasărea, semnala evenimentul într-un articol cu titlul *O zi mare* (1914, nr. 3, p. 25—27). Nu trece mult timp și, din nou, se reia, în culori și mai sfîșietoare leitmotivul existenței precare a cîntăreților, nemulțumirile lor — erau acum mai multe — priveau și slabul sprijin dat de către preoți, amestecul acestora în angajările lor, samavolniciile acestora și multe altele... Sînt reflectate congresele cîntăreților și unirea lor în *Asociația Generală a cîntăreților bisericești din România*, care a luat ființă la 10 septembrie 1920, prin fuziunea Societăților ieromonahului Macarie și Ioan Cucuzel, după ce, ani în șir, existase o susținută polemică soldată și cu o broșură anti-I. Popescu-Pasărea (*Răspuns dlui I. Popescu-Pasărea*, editat de Societatea I. Cucuzel). Și uniformizarea cîntării este pusă în circulație, dar fără convingere și insistență. Dintre materialele oarecum de discuție am reține acuzația lui Lazăr Ștefănescu din Turnu Măgurele împotriva lui Ștefan Popescu, căruia îi pretinde suma de 50 000 lei ca despăgubire pentru că i-ar fi plagiat *Anastasimatarul*, tipărit în 1899. Cum acțiunea juridică fusese intentată după 12 ani, cînd Ștefan Popescu era în lumea celor drepți, cererea se respinge.[119]

Polemica e susținută în paginile revistei de directorul *Culturii*, sprijinit de N. Iorga, care urmărește cu consecvență ridicarea și organizarea cîntăreților. Preoții îl atacă adeseori pe I. Popescu-Pasărea, deoarece nu le surîde nici măcar ideea emancipării cîntăreților, a se observa că nu sînt „dascăli“.[120]

În concluzie, *Cultura* apare ca o revistă importantă, deși era axată pe un cerc restrîns de probleme. Nivelul ei pare compromis de prozaismul unor probleme evidente, e drept, dar în perspectiva anilor, fără semnificație teoretică, și fără forță perenă. Erau chestiuni de atitudine, de poziție, dar nu și în egală măsură de scrutare a viitorului.

---

[118] Popescu-Pasărea, I. *Salariul cîntăreților bisericești*. În: *Cultura*, III, 2—3, februarie — martie 1913, p. 17—18.

[119] Popescu-Pasărea, I. *Procesul plagierii*. În: *Cultura*, III, 2—3 februarie — martie 1913, p. 22.

[120] „Cîntăreții ploieșteni“. *O polemică fără sfîrșit*. În: *Cultura*, III, 1, ianuarie 1913, p. 5—7.

REVISTA MUZICALĂ „IOAN CUCUZEL", GLASUL STRANEI ŞI CULTURA STRANEI

În scopul ridicării nivelului cîntării religioase,[121] Nicolae Severeanu tipăreşte la Bucureşti *Revista muzicală bisericească „Ioan Cucuzel"* ce susţine poziţia Societăţii fondată în 1888 „Ioan Cucuzel". Primul număr a apărut la 15 martie 1912, iar ultimul, în iulie-august ale aceluiaşi an (nr. 5—6). Nici această publicaţie nu excela prin ţinută. În structura ei intrau articole, cîntece religioase şi populare în notaţie psaltică. N. Severeanu era ajutat de M. D. Rădescu, care semna unele articole ca *Gama sau glasul IV din Muzica Orientală* şi, singurul material de dezbatere, în care se dă replică lui G. Galinescu care, în *Sistemul de notaţie în muzica bisericească* din *Minerva* (8 martie 1912, nr. 3, p. 4—6) înclină spre adoptarea semnelor guidonice.

Prioritare apar materialele ce dezbat chestiunea unirii societăţilor de cîntări, ca şi ideea păstrării moştenirii culturale a lui Macarie şi A. Pann. N. Severeanu abordează problema *Decadenţei muzicii orientale,* articolul cel mai substanţial după opinia noastră, insistînd asupra unora din cauzele care au dus la slaba rezonanţă a cîntărilor. Situîndu-se pe o poziţie conservatoare, consideră că introducerea corurilor în biserică şi lipsa unor oameni destoinici sînt principalele cauze ale decadenţei, şi cere reînfiinţarea catedrei de muzică vocală la Conservator, adică de muzică religioasă, care ar putea pregăti muzicieni ataşaţi cîntării de strană (nr. 5—6). În afara unor melodii religioase pe care le oferă paginile revistei, semnate de Lazăr Ştefănescu, P. Fărcăşanu, N. Severeanu, se găsesc şi melodii populare ca *Cine trece Oltul Mare* (nr. 3). În rest, mai nimic, deoarece cearta cu reprezentanţii Societăţii rivale „Macarie" preocupă cel mai mult diriguitorii Societăţii „I. Cucuzel", ferm angajaţi împotriva lui I. Popescu-Pasărea. Era însă o polemică ieftină, fără greutate teoretică. *Un răspuns* de Ionel Tudor (nr. 5—6, p. 11) şi *O constatare dureroasă* (nr. 4, p. 10) în care se denunţă scrisorile de laudă la adresa revistei *Cultura,* inserate în aceeaşi revistă, considerîndu-le... „mijloace de reclamă americană", acuzînd Societatea „Macarie" că şi-a ales minciuna ca instrument de popularizare.

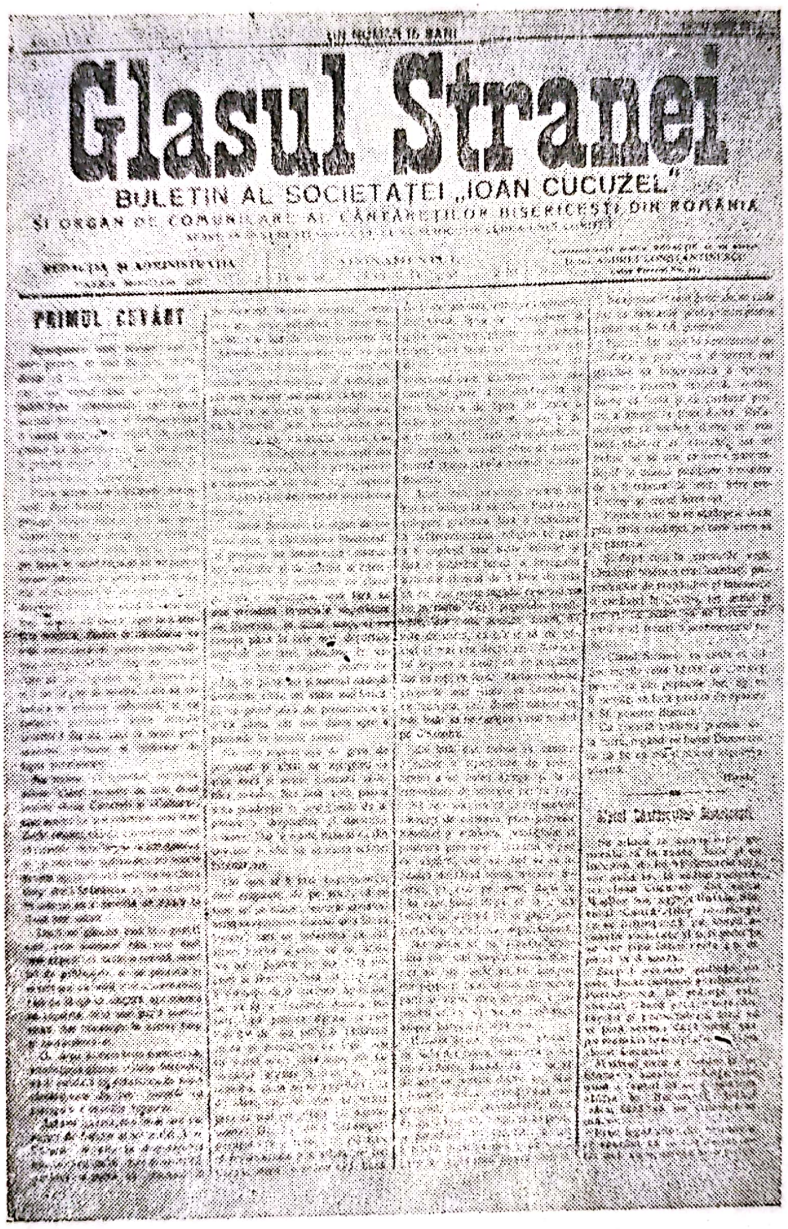
După doi ani, conducătorii Societăţii „Ioan Cucuzel", dorind să dispună de un mijloc eficient de propagandă, editează un „buletin" şi „organ de comunicare al Cîntăreţilor din România" cu titlul *Glasul Stranei.* Andrei Constantinescu, nemuzician, a fost redactorul revistei lunare, între 1 ianuarie 1914 şi, ultimul număr, august 1915. Din al doilea an, devine „organ eclesiastic al cîntăreţilor..."

Buletinul marchează jubileul Societăţii „Ioan Cucuzel", serbînd la 27 XII 1913, un sfert de veac. A. Constantinescu, care semnează cele mai multe articole, nu e de acord cu uniformizarea cîntării, deoarece ar anchiloza-o. În *Uni-*

---

[121] ****Primul cuvînt.* În: *Revista muzicală bisericească „Ioan Cucuzel".* Bucureşti, I, 1, 1912, p. 1.

formizarea cîntăreților bisericești (1914, nr. 3, p. 1—2), comite o mare eroare cînd afirmă că muzica bisericească n-ar fi existat anterior epocii fanariote, neauzind decît de Macarie și Pann. Pledează pentru *Cultivarea muzicii bisericești* (1914, nr. 4), dorește îmbunătățiri în predarea cîntării — *Catedrele de muzică*


Glasul Stranei

BULETIN AL SOCIETĂȚEI „IOAN CUCUZEL"

PRIMUL CUVÂNT

„Buletinul" cîntăreților

de la Seminariile teologice (1914, nr. 5). Susține *Cîntăreții bisericești* (1914, nr. 7—8), cere *Un palat al Muzicii* (1914, nr. 9, p. 12), arătînd că Ateneul este neîncăpător. Tot el apelează la conciliere între muzica bisericii orientale și occidentale. Nu lipsesc articolele îndreptate împotriva Societății „Macarie", mai direct, împotriva lui I. Popescu-Pasărea (*Să ne explicăm*, 1914, nr. 3, p. 3),

Răspuns dlui Popescu-Pasărea, acuzat de neîndemînare în conducerea Societăţii (1915, iulie, p. 3), care a fost „breasla cîntăreţilor".[122]

Şi totuşi, în 1919 survine o împăcare între corifeii societăţilor, ceea ce va elimina disputele. Mai mult, I. Popescu-Pasărea va deveni, alături de Andrei Constantinescu, director al noii publicaţii a Societăţii „I. Cucuzel" — *Cultura*

Noua faţă a publicaţiei lui I. Popescu-Pasărea

Stranei, ce apare între august-septembrie 1919 şi ianuarie-martie 1921. M. I. Predescu era prim-redactor. Şi această revistă lunară apărea tot la Bucureşti. Deşi în articolul inaugural se arată că actuala publicaţie apare prin fuziunea

[122] Popescu-Pasărea, I. *O eră nouă*. În: *Cultura Stranei*, Bucureşti, I, 1—2, august — septembrie 1919, p. 8.

revistelor *Cultura* și *Glasul Stranei*, totuși *Cultura* nu și-a încetat apariția. S-a întîmplat însă ceva, I. Popescu-Pasărea, pactizînd cu reprezentanții Societății „I. Cucuzel", a părăsit redacția revistei *Cultura*, cîrma căreia o preia Păun I. Belu, din noiembrie-decembrie 1919, adică imediat după numărul inaugural al *Culturii Stranei*. Apelul la reconciliere din *Scrisoare deschisă*, semnată de A. Constantinescu, vorbind de unitate, e adresat lui Păun I. Belu, care însă nu-i dă ascultare. Scopul mărturisit al *Culturii Stranei* era ... „să propovăduiască și să lucreze pe toate căile pentru progresul cultural al cîntăreților".

Redacția acordă mare atenție pregătirii și desfășurării Congresului al 3-lea al cîntăreților bisericești. Punîndu-se accent, în acest forum, pe aspectele sociale ale breslei, nu apare întîmplătoare acuzația de bolșevism pe care Benone I. Suzeanu o respinge în *Cîntăreții bisericești bolșevici?* (I,1920, nr. 6, p. 59—62), arătînd că revendicarea unor cereri legitime de ordin material sînt conforme îmbunătățirii poziției cîntăreților. Fără îndoială I. Popescu-Pasărea era unul dintre mentorii Societății cîntăreților care cochetau cu ideile noi, ceea ce se vede și din articolul publicat în primul număr al *Culturii Stranei* sub titlul *O eră nouă*, inconsecvent ca poziție, lăudînd monarhia pentru mărirea salariilor cîntăreților și, concomitent, salutînd vremurile noi din Rusia ... „Poporul rus, implicat și nedreptățit de veacuri, a rupt lanțurile robiei ce-l încătușau, proclamînd astfel, prin revoluție, dreptatea celor mici și egalitatea tuturor și în totul."[123]

Dintre articolele inserate în revistă, am mai remarca, *Cîntăreți cu școală și cîntăreți fără școală* (I, 1920, nr. 7).

ALBINA

„Revista muzicală ilustrată pe notațiunea muzicei bisericești orientale și lineare", a apărut la București, într-un singur număr, la 1 aprilie 1916, deși fusese proiectată să vadă lumina tiparului la 1 mai 1914, dar izbucnirea războiului a împiedicat-o. Directorul ei, Petre D. Chirculescu, s-a înconjurat de colaboratorii: G. Ionescu, Atanasie Iordănescu, C. M. Constantinescu, G. N. Georgescu-Breazu, Păun I. Belu, A. Constantinescu, Constantin Dobrogeanu. Revista pare să fi fost concepută spre a populariza cîntecele românești, după cum indică apelarea, în subtitlu, la notația folosită, moto-ul de pe verso-ul copertei: „Cîntă, măi, frate române ..." de A. Pann și piesele din cuprins: *Pe culmița dealului, Sub poală de codru verde, Sună, sună și răsună* din colecția lui A. Pann, *La Viorica, La un cadavru*. Amplul material datorat lui P. D. Chirculescu *O privire asupra muzicei naționale românești*, deși conține destule puncte obscure și afirmații nefondate, se vrea important, dar conținutul nu justifică aproape deloc titlul pretențios și foarte general. Petre D. Chirculescu era, după cum singur arată, „funcționar și cîntăreț la Biserica Colțea", deci un amator, care nu dispune de cultură

[123] Idem, p. 9.

muzicală, în afara celei recoltate după ureche, a repertoriului religios, ceea ce şi explică de ce înşiră o lungă listă de „compozitori neîntrecuţi", pe care o reproducem, deoarece atestă o oarecare erudiţie în materie de muzică bisericească şi atît. Altfel, cum e posibil să nu reţii numele unor muzicieni mar-

O nouă „revistă muzicală" — *Albina*

canţi ca G. Enescu, Caudella şi nici măcar autori importanţi de compoziţii religioase ca G. Musicescu, pentru a nu mai pomeni alte personalităţi... Dar iată numele invocate de el, care pot fi utile cercetării istoriei muzicii psaltice, orientale: Dimitrie Cantemir, Ioniţă Protopsaltul, Mihalache Protopsaltul, Constantin Protopsaltul, Macarie Ieromonahul, Iosif Ieromonahul, Anton Pann, Gherasie Basarabeanu, Gheorghe Ucenescu, Nectarie Frimu, Iosif Na-

niescu, Veniamin Costache, Teodorit Arhiereul, Ghenadie Arhiereul, D. Protopopescu, Niță Zaharescu, A. Mirea, Dimitrie Suceveanu, Teodor Georgescu, Nae Mateescu, Zamfir Popescu, D. Economescu, M. Ionescu, Spirache Enescu, Constantin Hagiescu, Petrică Privighetoarea, Lache Popescu, Ioniță Năpîrcă, C. Olaru, M. Cristea, M. Chirchidon, Varlam Smeu, Ghiță Ionescu, Ștefanache Popescu, Chiriță Rozescu, Pană C. Brăneanu.

După ce emite ideea diferenței cîntării contemporane românești de cea din trecut, autorul se lansează în afirmații discutabile, precum că... „muzica de astăzi nu exprimă nimic..." deoarece... „autorii lor, dacă se pot numi autori..." sînt compozitori decadenți, dar și *pretențioși*, lipsiți însă de acea „inspirațiune" care trebuie să plece întotdeauna dintr-un suflet românesc și, în același timp, și dintr-o adîncă cunoaștere a „trecutului"...[124] El observă originalitatea românească, deplină numai în ramura muzicii bisericești.

Cu toate că se anunță sumarul numărului secund, *Albina* nu a mai apărut, probabil din cauza evenimentelor politice... După unicul număr editat, se deduce că P. D. Chirculescu nu ar fi putut, prin conformația lui culturală, aduce un cuvînt nou în gîndirea muzicală a epocii, deoarece cultura sa de specialitate era aproximativă.

RUBRICI PERMANENTE ACORDATE MUZICII ÎN REVISTELE EPOCII

Revistele literare și culturale au înțeles rostul artei muzicale și i-au acordat mare atenție rezervîndu-i spațiu permanent, avînd, de cele mai multe ori, un muzician de autoritate care semna număr de număr, exprimîndu-și răspicat opinia în chestiunile arzătoare ale vieții muzicale. Într-un anumit fel, unele reviste nemuzicale, prin seriozitatea și profunzimea cronicilor sau eseurilor muzicale, ofereau materiale mai dense și mai actuale decît unele publicații muzicale prea copleșite de probleme periferice, de aspecte pragmatice. Din categoria revistei literare și culturale de însemnătate pentru gîndirea muzicală, datorită rubricilor muzicale permanente, se cuvine să reținem: *Flacăra*, publicată la București de C. Banu, din 22 octombrie 1911, la care colabora Mihail Mărgăritescu; *Revista idealistă*, apărută la 1 martie 1903 la București, condusă de Mihail C. Holban, la care scrie Grigore Ventura, apoi M. Mărgăritescu, B. Lăutarul — pseudonim al lui H. Göring — și Corneliu Moldovan... Revista *Luceafărul*, tipărită la Budapesta și Sibiu, din 1902, editată de un comitet de redacție alcătuit din Alexandru Ciura, Aurel Paul Bănuț, Octavian Goga, Ion Lupaș și alții, la care semna cronici muzicale T. Brediceanu, B. Lăutarul, O. Tăslăuanu, Ion Borgovan... De asemenea, revista *Fapta*, ce apare la București, din 21 ianuarie 1919, care a încredințat rubrica muzicală lui Emanoil Ciomac.

[124] Chirculescu, P. D. *O privire asupra muzicei naționale românești*. În: *Albina*, București, I, 1 aprilie 1916, p. 1.

Nici alte reviste nu neglijează muzica: *Semănătorul*, *Convorbiri literare*, *Viața românească*, *Cronica* au acordat un spațiu deloc neglijabil artei sunetelor lărgindu-și, în acest fel, orizontul tematic, și demonstrînd o mare deschidere pentru problematica de alură filosofică a muzicii.

Însemnate pentru noi sînt și revistele cu profil teatral, ca: *Teatrul*, septembrie 1905, *Revista teatrelor*, octombrie 1902, *Revista teatrală* de la Brașov (ianuarie 1913), *Teatrul*, (iulie 1914) pentru care spectacolele lirice erau o preocupare constantă. Din galeria materialelor acestor publicații am reține ideea, paradoxală, că un om de talia lui A. Davila a pornit o amplă și penibilă campanie împotriva muzicii, propunîndu-și să desființeze Conservatorul și orchestra Teatrului Național[125]. Foarte variat e surprinsă viața muzicală în *Teatrul* din 1914—1915, îndeosebi spectacolele de operă și operetă. Asupra tuturor acestora vom reveni, adevărat, incidental, în cursul paginilor următoare.

Au existat însă și publicații muzicale cu o periodicitate mai apropiată cotidienelor, apărînd aproximativ săptămînal, avînd formatul de ziar, probabil, pentru a dispune de un spațiu tipografic mai mare pentru problemele din ce în ce mai variate și numeroase, determinate de fenomenul muzical în continuă ascensiune.

GAZETA ARTELOR

Acest ziar muzical, mai exact spus, revistă muzicală de proporții, este creația lui Juarez Movilă, muzician cu preocupări în domeniul criticii, dirijatului, în al compoziției și pedagogiei. Deși pe frontispiciu se preciza: „Theatru, muzică, pictură, sculptură, arhitectură, gimnastică, dans. etc", era o publicație în care muzica apare precumpănitoare avînd 8 pagini mari, desfășurate pe cîte 4 coloane fiecare. A apărut la București, între 27 octombrie 1902 și 15 aprilie — 15 mai 1904, oprindu-se la numărul 42 (uneori acestea erau duble).[126]

Gazeta Artelor era o revistă foarte vie, bogată ca tematică, scrisă cu pasiune și curaj, vehiculînd cu aplomb vehemența critică și verbul militant. Înclinăm să credem că J. Movilă, la fel ca C. M. Cordoneanu și M. Mărgăritescu, a luat pe cont propriu sarcina spinoasă și grea a elaborării materialelor, volumul de muncă necesară fiind extraordinar de mare. Deasupra acestora, J. Movilă a realizat o publicație de idei, asigurînd reflectarea, destul de obiectivă și multiplă, a realităților noastre muzicale, fiind, totodată, o forță incandescentă, un ferment al actualității muzicale din acea

[125] *Orchestra Teatrului Național*. În: *Teatrul*, București, I, 1905, 1, p. 3.

[126] În primele trei luni de apariție s-a realizat o frecvență săptămînală a revistei, după, și în deosebi seria a doua, nr. 26—27, 15 iunie — 15 iulie 1903; exemplarele au, de regulă, numere duble și apar dezordonat, cam o dată pe lună, cînd la începutul, cînd la sfîrșitul lunii. Defecțiunile periodicității par să reflecte marile dificultăți în tipărirea materialelor.

vreme, formulînd imperative, deziderate, principii, criterii. Directorul se destăinuie criticilor în *Convorbiri despre arte. Din mizeriile artei,*[127] și recunoaște dificultățile pe care trebuie să le învingă, deoarece, din cei 1200 abonați, puțini plătesc la timp și lasă să se întrevadă că-l bate gîndul să scoată revista bilunar.. În cele din urmă, va fi chiar lunară. Mai deschis

GAZETA ARTELOR

APARE DUMINECA

ARTELE LA NOI

Hebdomadarul artistic al lui Juarez Movilă

își revarsă paharul nemulțumirii în numărul din noiembrie 1903, unde, în articolul *Un an de luptă* (nr. 33, p. 1) arată: „Un an de zbucium, muncă și sacrificiu. Nu vorbesc de sacrificii materiale, de bucățica ruptă de la gură pentru tipar, hîrtie, clișeuri, etc. De ele în zadar aș mai vorbi. Eram da-

[127] Movilă, J. În: *Gazeta Artelor*, București, I, 18, 2 martie 1902, p. 1—2.

tor să le fac și am fost hotărît a nu cruța nimic. Le prevedeam. Vreau să vorbesc de sacrificarea iluziilor ce-mi făcusem . . . "

Înființarea revistei a fost determinată de imperativul cultivării poporului, pentru care arta adevărată era încă realitate virtuală. J. Movilă pornește de la constatarea că dispunem de artiști valoroși, de unele instituții artistice, însă artele rămîn un apanaj al unui cerc prea restrîns „. . . tocmai gîndul că trebuie să provocăm și să pornim o mișcare artistică și o răspîndire a artelor mai ales în stratele de jos ale poporului, ne-a îndemnat să dăm viață unei asemenea gazete.

Convinși că mai este un mănunchi de Români în țara asta care gîndesc la fel cu noi și care au același dor și visează de a vedea țara, poporul nostru prosperînd și pe terenul artelor, pășim cu încredere că vom fi susținuți și de artiștii de toate ramurile și de către publicul cititor."[128]

Gazeta Artelor oferea materiale variate, bunăoară, în primul număr: *Artele la noi* — redacțional; *Ludovic van Beethoven* — evocare; *Primul Congres muzical în România* de J. Movilă, în care se lansează ideea în speranța că va avea un rol în soluționarea multiplelor aspecte ale vieții muzicale. Nifon Niculescu Ploeșteanu semnează *Profiluri muzicale bisericești;* C. C. Bungețianu pledează pentru metoda predării muzicii lui J. Movilă în *Scris-cititul muzical în școala primară. Celebrul Johann Strauss* de Jart este un reportaj sarcastic la adresa impresarului J. Cohen, care organizase turneul unei orchestre vieneze de 40 instrumentiști, condusă de J. Strauss, cu bilete de 50 lei, dar piesele din repertoriul lor se puteau auzi la restaurantele bucureștene la un preț mai avantajos . . . . Florian, pseudonim, e autorul unui *Profil muzical. Pianistul Dimitriu.* Se publică corul pe 2 voci *Gornistul de la Grivița I* de J. Movilă, Ison prezintă în *Muzica bisericească,* cartea lui N. Ploeșteanu. Baritonul Corfescu e satirizat în *Caricaturi,* pentru că, într-un afiș văzut pe străzile Rîmnicului Vîlcea, se recomanda drept eroul reprezentației cu opera *Cavalleria rusticana,* dirijată de Mascagni, în realitate fiind eroul care a masacrat-o. Trapez face o prezentare a lui *George Moceanu* și, în sfîrșit, o cronică: *Theatru Edisson — Deschiderea stagiunii „lirice române",* cu *Maria de Rohan.* La acestea se adaugă și numeroasele ilustrații, care înviorează paginile gazetei.

Instructiv pentru înțelegerea concepției muzicienilor acelor ani, privind componistica indigenă, ne apar referirile lor la creatori, rezultînd cine era acreditat ca atare. Chiar în articolul redacțional, J. Movilă înșiră personalitățile artei componistice muzicale: Ștephănescu, Wiest, Musicescu, Caudella, Flechtenmacher, maiorul Ivanovici.[129].

Această listă datează din toamna anului 1902 și nu investește cu credit componistic pe: G. Enescu, I. Mureșianu, C. Dimitrescu, C. Porumbescu, G. Dima, I. Vidu . . . După numai o lună, M Mărgăritescu, în *Muzica la noi,* evocă numele lui Flechtenmacher, Berdescu, Ștephănescu, Caudella, Wiest, Fuchs, Scarlatescu Enescu și Kiriac. Este o viziune mai completă, dar com-

[128] *** (Movilă, J.) *Artele la noi.* În: *Gazeta Artelor,* București, I, 1, 27 octombrie 1902, p. 1.

[129] Interpreții erau nominalizați din rîndul cîntăreților: Gavrilescu (Gabrielescu n.n.), D. Popovici, Mara Demetrescu, E. Teodorini, H. Darclée, Nuovina.

pozitorii transilvăneni și bănățeni nu sînt pomeniți și nici Porumbescu, Dimitrescu, M. Cohen-Linariu... *Gazeta Artelor* a inserat în coloanele sale portretele muzicienilor români, compozitorii fiind: Ștephănescu, Dimitrescu, Musicescu, Caudella, Enescu, C. Porumbescu, P. Ciuntu. Și I. Scarlatescu va fi surprins într-o cronică de concert. Așadar, de aici lipsesc compozitorii Flechtenmacher, Dima, Mureșianu, Vidu, Mandicevschi, Kiriac. Interpreții: Dimitrie Teodorescu, Al. Bărcănescu, Zina de Nori, Darclée, D. Popovici, E. Teodorini, Ercole Carini, Onoria Popovici, Mara Demetrescu D'Asty, Boscoff, Ioan Dănescu (violonist), Maria Herescu, Camelia O. Mihăescu. Într-un material semnat de I. Zacharay Schorr, publicat în nr. 30—31 din 1 octombrie 1903, reprodus după *Die Musik* din Berlin, se afirmă o serie de lucruri ce denotă o foarte slabă cunoaștere a fenomenului muzical românesc. Bunăoară, Verdi „nu se sătura de doina(?) ce i-o cînta un lăutar român..." Apoi, arta lăutărească pare să prevaleze asupra celorlalte manifestări ale creativității muzicale românești. Cu toate acestea, se compune mult, mai ales pe tărîmul muzicii de dans, folosindu-se motive orientale. Compozitorii menționați: Ivanovici, indirect, prin creații, Flechtenmacher, Caudella, Cohen-Linariu, Porumbescu. Creațiile acreditate erau: *Crai nou, Nini, Petru Rareș.*

Așadar, optica despre componistica românească este deformată, nereușind să sesizeze întregul front existent. Mereu apar drept cei mai importanți: Ștephănescu și Caudella. Lui Enescu, autorul *Pomei române* și al *Rapsodiilor,* scrise deja în acea vreme, nu i se acordă prea multă importanță. De altfel, la prima audiție a *Suitei I pentru orchestră,* M. Mărgăritescu reproșează compozitorului o serie de aspecte stilistice, ceea ce demonstrează, să recunoaștem deschis, că nu-l înțelege. Partiturile indigene de ultimă oră, în loc să fie susținute, sînt, în general, respinse, pe motiv că sînt prea avansate, prea moderne.

Și Scarlatescu a fost acuzat de modernism, adică de „decadentism" și „secesionism", chiar de către J. Movilă[130]. Aceasta demonstrează că fenomenul muzical nu era sesizat în amploarea lui, altfel spus, orizontul componisticii noastre se limita la un perimetru destul de restrîns în viziunea multor personalități. Cu toate acestea, comparativ cu *România Muzicală,* se remarcă un avans, în sensul că deja se recunosc, se contează pe un mănunchi de creatori în domeniul muzicii.

În replică, pentru *Gazeta Artelor,* compasul componistic universal era ceva mai deschis, avîndu-l în prim-plan pe Richard Wagner, despre care se scrie mult și autorizat. I se dă portretul, i se publică biografia, se fac ample relatări, inclusiv analize ale unor partituri, bunăoară, *Lohengrin,* într-un ciclu de articole, semnate „Rapsod", apoi se informează cititorii despre prezentarea operei *Parsifal* la New York, deși exista interdicția montării în afara citadelei de la Bayreuth, conform dorinței lui Wagner.

I. Bohociu scrie un amplu material despre *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg.* Tot el semnează mai multe articole despre J.S. Bach. Sînt evocați și alți compozitori: Beethoven, Massenet, Gounod, Palestrina, Verdi (este și o descriere amănunțită a operei *Otello*), Mozart, Puccini, Berlioz, cu ocazia cen-

[130] M. J. *Recitalul Scarlatescu.* În: *Gazeta Artelor,* II, 10 (35), 15—25 decembrie 1903, p. 4.

tenarului, Charpentier, a cărui operă fusese dirijată la Viena de G. Mahler Umberto Giordano a fost prezentat în chenarul: compozitori moderni.

A. Havriletz, mergînd pe linia lui Camille Mauclaire, trasează conturile biografiei lui Claude Debussy, subliniind că este un artist misterios și impresionist. Deci, în martie 1903, *Gazeta Artelor* consemnează existența curentului impresionist „Debussy — nota A. Havriletz — este de părere că sunetul în sine posedă o putere sugestivă și că muzica e o combinație de sunete care poate sugera sentimente, însă nu și expresia sentimentelor și prin artă se întoarce la clasicismul lui Bach . . .“[131]

Muzica orientală intră de asemenea în orbita tematică a *Gazetei Artelor* și, mai mult, cultura extremului orient, prin *Muzica lui Confucius.* Interpreții celebri sînt, de asemenea, vizați, ca Sarasate, J. Thibaud. La acestea se cuvine alăturat și serialul lui Caudella: *Compozitorii clasici,* în categoria cărora intră: Scarlatti, Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann și Chopin. Așadar, concepția sa despre „clasici“ este largă, neriguroasă. În schimb, prețuirea muzicii clasicilor este mereu afirmată, uneori într-o notă polemică: „Sonatele, quartetele și simfoniile sale, e vorba de Beethoven, n-au fost întrecute de nimeni încă și nici nu vor fi întrecute vreodată, cu toate zbuciumările *Modernilor*“[132]. Caudella știa de Erhlich, de vreme ce îl amintește, prezentîndu-l ca un bun sfătuitor în interpretarea muzicii beethoveniene.

Sînt însă și alte materiale cu caracter istoriografic: *Muzica la asirieni* de A. Vasculescu, *Muzica la vechii greci, Muzica la englezi* de Florian. Daniel G. Carussy face o descindere în istoria muzicii noastre, scriind despre Arhimandritul Visarion în *Nașterea Școlii de muzică vocală* și un altul despre *Costache Caragiale.* Figura acestui actor pionier revine și în *Mihail Kogălniceanu și Costache Caragiale,* subliniindu-se ideea că, în 1845, M. Kogălniceanu susținuse că nu vom avea actori români pînă nu vom deschide un Conservator care să-i pregătească.

Gazeta Artelor reproduce referirile la lăutari din *Istoria Bucureștilor* (I, 1903, nr. 30—31, p. 1), cu picanterii, avînd date istorice de referință. *Jubileul Societății filarmonice din Brașov* de N.R. conține referiri despre înființarea și traiectul parcurs, dar are și darul să arate cum instituțiile muzicale, activitatea concertistică, din toate provinciile românești, se aflau în vederile publicației. *Două documente* privesc păstrarea în Biblioteca Academiei a unei corespondențe între V. Alecsandri și D. Vulpian, evidențiind comandamentele patriotice care i-au însuflețit în afirmarea culturii românești. Valențe istorice poartă astăzi și ciclul semnat de Mihail Mărgăritescu *Muzica la noi,* care pare o radiografie a momentului muzical de la început de veac, cu trimiteri în trecut, de o deosebită valoare, prin observațiile prețioase pe care le conține. Din păcate, serialul se diluează atunci cînd se coboară la o microanaliză a activității Conservatorului bucureștean, insistîndu-se mult asupra unor aspecte semnalate de alți autori, dînd senzația că este prea direct interesat în ceea ce susține.

---

[131] Havriletz, A. *Claude Debussy.* În: *Gazeta Artelor,* 21, 23 martie 1903, p. 4.
[132] Caudella, Ed. *Compozitorii clasici.* În: *Gazeta Artelor,* II, 10 (35), 15—25 decembrie 1903, p. 2—3.

Scanned with OKEN Scanner

Materiale axate pe melosul popular erau mai puține. Totuși, se poate menționa un ciclu sub genericul *Danțuri naționale* de Isidor Popp, cu descrierea pașilor, muzicii, a romanei, bătutei, călușarilor, horei... C.C. Bungețeanu și C. Nădejde, plecînd de la ideea lui J. Movilă de a face educație poporului prin cîntec, sugerează, în *Ariile noastre naționale* (I, 1903, nr. 12, p. 6), să se adune „tezaurul popular" în toate variantele, să se dezvolte simțul muzical în popor și să se descrie ceremonialul ce însoțește ariile.

Articolele de inițiere sînt formulate astfel: *Descripțiuni simfonice, Voci și cîntăreți, Instrumentele muzicale și orchestra* de Tina (Leontina), *Cine a inventat bagheta?, Amatorii și arta* de Florian. Aici se înfățișează situații în care au apărut iubitorii muzicii, unii devin compozitori: Monsigni, Auber. Alții, recunoscuți proteguitori: Ludovic al II-lea al Bavariei, contele Esterhàzi. Într-un context apropiat se află articolele cu caracter funcțional: *Muzica în spitale și închisori, Criminalitatea și muzica* de C. Marinescu-Maior. Foarte profunde ne apar articolele lui I. Bohociu *Armonie și contrapunct*, scoțîndu-se la iveală elementele comune și particulare caracteristice acestor domenii fundamentale ale gîndirii muzicale. Trebuie reținut și articolul *Armoniști și compozitori.*

De o deosebită însemnătate sînt articolele teoretice axate pe probleme de tonalism și modalism, scrise de D. Georgescu-Kiriac — *Cîntecul popular și tonalitatea* (I, 1902, nr. 8, p. 3), apoi *Tonalitatea modernă* (I. 1903, 10, p. 3) și I. Bohociu — *Tonalitățile arhaice* (I, 1903, nr. 25, p. 3). În aceste materiale, asupra cărora vom reveni, se conturează concepția modală care determină fizionomia muzicii românești de la începutul veacului XX.

Educația prin muzică e o preocupare constantă a lui J. Movilă, frecventă în paginile gazetei: *Nu ne trebuie muzica în școala primară?, Învățămîntul muzical primar* de M. Cohen-Linariu, *Muzica în școlile comerciale superioare* de V. Garone, *Mișcarea muzicală studențească.* Dese sînt și materialele despre muzica religioasă: *Arta religioasă* de N. Ploeșteanu, arătînd legătura dintre muzică, pictură și poezie. *Soarta dirigenților de coruri bisericești, Casa bisericii și dirigenții de choruri* îi prilejuiește lui J. Movilă să arate că nu au resurse materiale, că aceștia nu sînt uniți...

Gazeta Artelor nu e o revistă omogenă stilistic, dar are ceva care o caracterizează: tonul polemic. J. Movilă e combativ prin natura lui și multe din scrieri o confirmă. În *Presa și artele* (I, 1902, 4, p. 1) se denunță critica servilă, incompetentă care, nu o dată, relatează exact pe dos despre un fenomen muzical... Nu se sfiește să denunțe criticile false, gratificate cu pliculețul, ca, *Speculanții în artă* (I, 1902, 5, p. 1). În *Frica de critică* sînt denunțați acei impresari care, de teama de a nu avea cronici defavorabile la spectacolele patronate, nu ofereau bilete de favoare revistei... Alteori, J. Movilă intervine în favoarea muzicii, nefiind de acord cu acei artiști care pun interesele personale mai presus decît cele naționale: *Artiști copii* (I, 1903, nr. 9, p. 1). În *Soarta orchestranților* vine în sprijinul instrumentiștilor, fără perspectivă. Prin articolele *Taxele de concert* (I, 1902, 6, p. 1) directorul *Gazetei Artelor* cere taxe proporționale cu venitul realizat, străinii putînd plăti mai mult decît artiștii indigeni. Mai pretinde ca veniturile obținute din manifestările artei să nu intre în bugetul comunei și să se constituie într-un fond special destinat artei.

Tonul polemic este mai accentuat în articolele care-l vizează pe Eduard Wachmann, cum ar fi: *Dl Wachmann sub tutelă*, *„Anotimpurile" dlui Wachmann*, *D. Eduard Wachmann la stăpîn sau concertele simfonice pe dric*. Dar despre asta, mai tîrziu. Şi D. Georgescu-Kiriac este în vizorul lui J. Movilă. Schiţa *Maestrul Frămatescu* de D. Florescu, deşi are în centru figura unui trompetist, e plină de aluzii din care transpare chipul lui Kiriac. Direct, este atacat în *Profesorii de muzică contra Dlui D. G. Kiriac*, şi *O răfuială cu Dl D. Georgescu Kiriac* semnată de J. Movilă, dar asupra căreia vom reveni. Este curios, cum s-au deteriorat relaţiile dintre Kiriac şi Movilă, ştiind că, în prima parte a apariţiei *Gazetei Artelor*, dirijorul Coralei *Carmen* publica în revistă, deci colaborau, ca apoi să intervină o răceală, urmată de atacuri nedisimulate. Uneori, *Gazeta Artelor* preia materiale din *România Muzicală*, fără să precizeze, ceea ce, natural, stîrneşte nemulţumire.[133]

Foarte bogate erau articolele despre viaţa muzicală, îndeosebi lirică şi corală; materialele despre Congrese muzicale, societăţi, corespondenţele din străinătate: Monaco, Milano, Viena, Veneţia, Budapesta, Hamburg, Berlin, Paris . . .

Ca un fapt divers, *Gazeta Artelor* din 1903, nr. 24, p. 2, informează că tînărul sculptor C. Brîncuşi a expus, cu succes, la Ateneu un studiu de anatomie.

CURIERUL ARTELOR

Este o pasăre Phoenix, renăscută din propria-i cenuşă, incontestabil forma nouă, după 15 ani, a *Gazetei Artelor*, reluată cu energii noi de Juarez Movilă. Ziarul „artistic, săptămînal, pentru teatru, muzică, pictură, sculptură, arhitectură, coregrafie" apare la 1 noiembrie 1919 şi continuă 64 de numere (dar neefective, deoarece există numere duble sau triple) pînă în octombrie 1923. La 2 septembrie 1920 N. Sion este menţionat ca prim-redactor, dar, după 15 numere, nu mai figurează ca atare, ultimul număr pe anul 1920 a fost 11—14, respectiv, 61—64. Colaboratorii menţionaţi la reapariţia revistei, an. III, septembrie 1919, erau: Nicolae Sion, G. Vlădescu-Răcoasa, Andrei Braniştе, Fl. Porescu, C. Ap. Orăşianu, G. Georgescu-Theologu, C. Kiricuţă, N.T. Cristescu şi Constantin Nuţescu, care ararori apar ca autori, ca semnatari ai unor materiale. Ziarul se publica în 4 pagini, iar cînd numerele erau duble, 6, cu bune şi variate ilustraţii.

J. Movilă legitimează sensul *Curierului Artelor* în *Ieri şi azi*, arătînd că ziarul e o reapariţie în condiţii noi, mînat de „rosturi" şi „gînduri noi". Se menţine obiectivul pentru care a militat „Gazeta Artelor": stabilirea unui raport mai strîns între artă şi popor, care continuă să-şi menţină actualitatea, adăugîndu-i-se acela . . . „de a *curăţi* altarul sfînt al artei de speculanţii care-l necinstesc, de intruşii nechemaţi şi paraziţi care trăiesc pe nedrept pe spinarea artiştilor şi artei adevărate."

[133] *** *Gazeta Artelor*. În: *România Muzicală*, XV, 8, 15 aprilie 1904, p. 56.

Un alt obiectiv major era sprijinirea „... dezvoltării artei naționale... cînd granițele Românismului s-au lărgit pînă aproape de idealul visat..., cînd contactul mai des cu artele străine poate primejdui existența și caracterul artei naționale românești".

În sfîrșit, necesitatea reapariției era determinată de extinderea audienței artistice în „mai toate stratele sociale", și astfel, „cuvîntul *Curierului Artelor* va străbate mai cu demnitate și autoritate, în folosul și al artelor și al educațiunii poporului român."[134]

Consecvent acestui program, ziarul, iarăși cu o apariție capricioasă, deși se promite la 1—15 august 1920, nr. 49—50, periodicitate săptămînală, a scrutat orizontul vieții muzicale, spunîndu-și autoritar cuvîntul, adeseori cu patimă, criticînd vehement aspecte negative sau fenomene considerate ca atare. Curios, ziarul nu mai are decît arareori profil teoretic. Pe prim-plan trec manifestările vieții muzicale, Opera Română cu numeroasele ei avataruri și Filarmonica, apoi concertele camerale și corale. Și conținutul devine mai pestriț, mai ilustrativ, mai descriptiv. Ceea ce nu se schimbă, ba chiar se amplifică, este asigurarea tonului critic, extrem de intransigent și usturător, decurgînd dintr-o independență a directorului care a fost acuzat, pe nedrept, că ar fi părtinitor și chiar stipendiat de Societatea Operei, de Sindicatul artiștilor și muzicanților, căruia i se consacră, de asemenea, multe materiale. În articolul *Noi și „Rampa"*, redacția își afirmă poziția arătînd: „... avem o direcție, un rost, un gînd",și independență adăugăm noi, prin faptul că redactorii nu erau preocupați, în ceea ce scriau, de a-și procura un mijloc de existență. De aici... „n-avem nimic de *speculat*, deci și nimic de cruțat oricîte sacrificii ar fi..."[135], aluzie la dificultățile necesare menținerii ziarului. J. Movilă și publicațiile sale au putut să mențină în atenție unele teme fundamentale ca aceea a etatizării Operei Române, susținerii artiștilor autohtoni, introducerii unor cîntece melodioase și naționale în școală etc. Iată de ce, cînd, în toamna anului 1920, Octavian Goga, Ministrul Artelor, concretizează dezideratul întemeierii Operei Române la București ca instituție subvenționată de stat, J. Movilă își exprimă satisfacția că și glasul publicațiilor sale a intonat aceeași arie. „Noi, cei din jurul acestui ziar, cari am propagat, de ani de zile, construirea «Operei Române» ca instituțiune de stat, văzîndu-ne visul cu ochii, simțim cea mai mare mulțumire sufletească, pentru că n-am propovăduit în pustiu și pentru că, în sfîrșit, toate străduințele și jertfele noastre rămîn neînchipuit de mici față de satisfacția morală, că am contribuit și noi, pe cît am putut, la realizarea acestui mare ideal artistic muzical național."[136]

Spiritul polemic este omniprezent. Cîteva mostre: *Agonia dlui Dinicu* (III, 1919, nr. 8), recomandîndu-i, în final, să lase bagheta și să reia arcușul; *Enescu și Georgescu* (III, 1920, 13—14) respingîndu-se părerea că Enescu cedează primatul ca dirijor; *Lecțiile de sacrificiu ale domnului* (C.M.C.), (IV, 1920, nr. 2/52), se bagatelizează afirmații datorate lui Maximilian

---

[134] Movilă, J. *Ieri și azi*. În: *Curierul Artelor*, III, 1, 1 noiembrie 1919, p. 1.
[135] Redacția. *Noi și „Rampa"*. În: *Curierul Artelor*. III, 7, 15 decembrie 1919, p. 2.
[136] Movilă, J. *Opera*. În: *Curierul Artelor*, IV, 3, 19 septembrie 1920, p. 1.

Costin; *Inspector muzical, ori cronicar?* (IV, 1920, 6/56), se contestă dreptul lui Marcel Botez, primul inspector muzical în Ministerul Artelor, de a-şi da rapoartele drept cronici cu caracter oficial; *Critica şi ciomagul* (III, 1920, 13—14), în care se denunţă mentalitatea anacronică asupra profesiunii de

CURIERUL ARTELOR

ZIAR ARTISTIC SAPTAMANAL

IERI ŞI AZI

Maestrul G. ENESCU

Noua ediţie a publicaţiei lui Juarez Movilă este „ziar artistic"

critic; *Orchestra lui Mackensen* (IV, 1920, 7—10/57—60) este criticat G. Georgescu pentru componenţa germano-austriacă a orchestrei sale...

Preocupat să răspîndească flacăra artistică, J. Movilă are un moment de răbufnire, concretizat în articolul *Puterea muzicei*, scris după o excursie întreprinsă la Belgrad cu Societatea *Hora*, interogîndu-se: ... „cînd mă gîndesc la puterea artei, la puterea muzicii mai ales, mă întreb pentru ce,

în țara noastră, artele nu sînt considerate decît ca simple mijloace de... distracție?"[137]

Îndrumarea literaturii și artei pe coordonatele specificului național se legitimează pe ideea înrolării în fluxul universal... „avem nevoie să ne manifestăm energic și plini de încredere mișcările și vibrațiile sufletului nostru particular..."[138] Cea mai viguroasă, mai răspicată și mai semnificativă pledoarie pentru o creație muzicală românească, una dintre cele mai marcante chiar, apărîndu-ne ca o intervenție complementară la ancheta revistei *Muzica* unde, probabil nu putea semna, date fiind diferendele cu Maximilian Costin despre specificul muzicii noastre, este *Naționalism în artă?* de J. Movilă, axat pe ideea combaterii tezei artei fără patrie și universalitatea ei. Se deduce, din contextul ideilor, tabăra adepților specificului național și tabăra adepților artei universaliste. Optînd cu fermitate pentru componența națională, J. Movilă conchide: „Naționalismul curat trebuie să fie tolerat, dar tolerat întru atît cît mărăcinii internaționali să nu înăbușe florile grădinei noastre, fie ele și mai puțin frumoase.

În acest caz, vom smulge ghimpii și mărăcinii și-i vom arunca peste granță oricît de adînc ar fi înfipți pe tulpină".[139]

Erau aici, mărturisite, liniile programului estetic al revistei.

O serie de inițiative organizatorice au fost declanșate. Astfel, în decembrie 1919, se cere organizarea unei *Orchestre municipale*, susținută de primăria Capitalei, care să culturalizeze publicul, după cum se face în străinătate. N.N. Basarabeanu, în *Șah la cei competenți*, susține ideea clădirii unui palat al muzicii și artelor. „O țară fără de Operă Națională este ca o grădină fără flori și ca un parc fără privighetori."[140] Ideea fusese vehiculată anterior de J. Movilă, care regretă neînzestrarea capitalei cu săli de artă capabile să găzduiască „masele populare". „Se impune de urgență inițiativa construirii unui vast TEMPLU AL MUZICEI care să cuprindă într-o aripă *Opera Română*, în cealaltă, clădirea *Conservatorului* iar deasupra, o imensă sală de *Concerte*".[141] J. Movilă are o titulatură constantă pentru articolele demascatoare și foarte critice pe care le include în suplimentul intitulat *Cu fierul roșu*, fiind revoltat de *Taxa timbrului teatral*, perceput pentru a acoperi deficitul teatrelor; de alungarea muzicii din Ateneu, din Teatrul Național (*Muzica și Teatrul Național*). Se protestează și împotriva scumpirii vieții (*Protestul orchestranților*).

O vastă campanie a purtat ziarul împotriva clarinetistului Hans Hoerath. A fost un scandal, relatat cu lux în ziare, declanșat de memoriul profesorilor Conservatorului, publicat în *Universul* la 30 noiembrie 1918, în care se cerea excluderea din corpul profesional a lui H. Hoerath și H. Skohoutil,

---

[137] Movilă, J. *Puterea muzicei.* În: *Curierul Artelor*, III, 13—14, 15—22 februarie 1920, p. 5.

[138] Vlad, V. *Literatura care ne trebuie.* În: *Curierul Artelor*, III, 2, 9 noiembrie 1919, p. 2.

[139] Movilă, J. *Naționalism în artă?* În: *Curierul Artelor*, III 7—10 (57—60), 15—30 noiembrie 1920, p. 2.

[140] Basarabeanu, N. N. *Șah la cei competenți.* În: *Curierul Artelor*, III, 39—42, 15—25 iunie 1920, p. 7.

[141] Movilă, J. *Templul muzicei.* În: *Curierul Artelor*, III, 7, 15 decembrie 1919, p. 1.

deoarece primul a „insultat armata şi naţiunea română", iar al doilea a ameninţat cu arestarea pe muzicieni care, în timpul ocupaţiei capitalei, refuzau să cînte la Teatrul Liric...[142] Într-un ciclu de articole, *Curierul Artelor* cere ca H. Hoerath să fie adus în faţa tribunalului. Pe această temă, revista *Muzica* intervine, socotind că la mijloc e o neînţelegere (*O nedreptate*, II, 1920, nr. 4—5, p. 169—170). Şi P. Niţulescu l-a sprijinit pe Hoerath, dar profesorii Conservatorului, la o întrunire[143] s-au pronunţat iarăşi contra lui H. Hoerath.[144] *În Svîrcolirile d. Hoerath et co* (III, 1920, 39—42, p. 4), se arată că G. Georgescu îl sprijină pe Hoerath. În cele din urmă, H. Hoerath e repus în drepturi, (*Hoerath Redivions*, III, 1920, nr. 49—50, p. 3—4), dar orchestra iarăşi protestează... Oricum, prea multă cerneală...

Creaţia, deşi prezentă în paginile *Curierului Artelor*, nu beneficiază de prea multă atenţie, referirile, în plus, apar numai în cronicile ce vizează actul interpretativ. *Cvartetul nr. VI* de C. Dimitrescu figurează într-un concert susţinut de o formaţie în componenţa căreia erau şi C. C. Nottara şi A. Theodorescu... O cronică a lui I. N. Otescu din *Luceafărul* (nr. 22, 15 noiembrie 1920), de altfel, reproducerile din alte periodice sînt frecvente, îl prezintă pe tînărul compozitor şi dirijor Ionel Perlea ca pe un real talent. „Cele mai mari speranţe, muzica noastră le poate pune în Perlea, dacă va continua cum a început şi dacă va căuta în Franţa fineţea genului modern."[145] De reţinut această laconică recomandare, deoarece urmează după opinia că se află sub influenţa muzicii germane, a lui Richard Strauss şi, vine din partea lui I. N. Otescu, ardent promotor al noii muzici franceze. Alfred Alessandrescu este elogiat pentru arta dirijorală şi, îndeosebi, pentru creaţii, fiind caracterizat... „compozitor inspirat şi competent"[146]

Compozitorii corali Kiriac, Cucu, Podoleanu şi alţii sînt menţionaţi în mai multe rînduri, mai ales în contextul străduinţei de modernizare a stilului, tinzîndu-se spre o armonizare a melodiilor populare, considerîndu-se că esenţial era ca haina armonică să nu împieteze asupra coloritului oriental. Mai mult, J. Movilă afirmă cu tărie: „Gîndul ca toată bogăţia de melodie bisericească orientală să fie armonizată în stil modern, a căzut."[147] Evident, se găsesc şi alte informaţii şi remarci la adresa compozitorilor, bunăoară, Stan Golestan, căruia i s-a cîntat la Paris o sonată, iar I. Brătianu a termint opereta *Pantalonii Lizetei*.

George Enescu apare în *Curierul Artelor*, de departe cea mai puternică figură a muzicii noastre. Portretul din primul număr este elocvent: „puterea talentului său extraordinar de mare compozitor, urechea sa mu-

---

[142] „Fierul roşu". *O anchetă înmormîntată*. În: *Curierul Artelor*, III, 3, 16 noiembrie 1919, p. 3.

[143] *** *Muşamaua Hoerath*. În: *Curierul Artelor*, III, 23—25, 5—15 aprilie 1920, p. 3.

[144] *** *Triumful nostru*. În: *Curierul Artelor*, III, 30—33, 10—20 mai 1920, p. 1—2.

[145] Otescu, I. N. *Concertul Perlea*. În: *Curierul Artelor*, III, 6, 8, decembrie 1919, p. 2.

[146] Roşca, G. *Alfred Alessandrescu*. În: *Curierul Artelor*, III, 9—10, 1—8 ianuarie 1920, p. 2.

[147] Movilă, J. *Repertoriul coral bisericesc*. În: *Curierul Artelor*, III, 9—10, 1—8 ianuarie 1920, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

zicală fenomenală și darul deosebit de a dirija orchestra, conturează tot mai precis figura măiastră a celui mai mare geniu muzical pe care l-a avut țara noastră pînă azi...“

Autorul anonim, probabil J. Movilă, trasează portretul muzicianului plasîndu-l în centrul atenției: „Dotat de la natură cu multă bunătate și simțămîntul de milă, după ce și-a împletit latura patriotică alinînd suferințele atîtor răniți prin spitale și pe front, dînd concerte peste concerte gratuite și pentru scopuri de binefacere și, după ce-și termină un program de activitate muzicală istorică, produse a treia sa mare simfonie și... plecă la Paris, plictisit, obosit.

Pigmeii... respiră, se bucură, lumea muzicală iubitoare de artă curată și bună, îl regretă, îl așteaptă.“[148]

Interpretul Enescu exercită o extraordinară putere de seducție asupra publicului, astfel formulată în *Curierul Artelor* (III, 1919, 7, p. 4):... „revarsă un fluid magnetic asupra noastră...“

Trebuie reținut un amănunt relevat de Eduard Caudella într-o pagină de istorie și memorialistică: *Prima reprezentare a operei Tannhäuser de Richard Wagner la Grand Opéra din Paris la 13 martie 1861* (IV, 1920, nr. 5, p. 3), ce privește nemijlocit partitura operei sale de căpătîi: „Pentru *Tannhäuser* de Wagner, *Faust* de Gounod, *Un ballo în maschera* și *Aida* de Verdi am avut întotdeauna o deosebită dragoste. Aceste opere mi-au servit ca model prețios pentru opera mea *Petru Rareș*“. Caudella, venerat compozitor și extrem de activ în acești ani pe tărîm gazetăresc, este singurul precursor care beneficiază de atenția cronicarului, într-un portret, ce-l prezintă ca... „o figură impunătoare, măiestră, care, de peste 60 ani, strălucește în muzica românească“. Și aici se recunoaște rolul de fondator al operei naționale: „Cu *Petru Rareș*, cea mai grandioasă a sa lucrare, creează opera mare românească.“[149]

În paginile *Curierului Artelor* abundă materialele despre Opera Română, opera din Cluj, aspecte ale vieții concertante, prezentări de artiști celebri: Gitano D'Olmar, Nectara Flondor, Veturia Triteanu, J. Athanasiu, tenorul austriac Slezak și alții. Se tipăresc fragmente din libretul operetei *Zori de zi* de J. Movilă. S-a editat și un *Supliment muzical* la *Curierul Artelor* (septembrie 1920) cu ocazia spectacolului *Aida* al Operei Române, cu concursul lui Slezak, înfățișîndu-se cu lux de amănunte istoricul operei, muzica, subiectul, interpreții. În acest supliment Ed. Caudella face istoricul *Concertelor simfonice în Iași.*

Curierul Artelor a fost o revistă de ținută, cu efect dinamizator în viața muzicală. Chiar dacă nivelul teoretico-estetic pare să scadă, iar articolele cu profil recenzant să cucerească teren în detrimentul celor de orientare și generalizare, este cert că verbul acid și critica necruțătoare, uneori subiectivă, au avut un ecou binefăcător asupra factorilor responsabili ai fenomenului muzical românesc din acea vreme.

---

[148] *Maestrul George Enescu.* În: *Curierul Artelor*, III, 1, 1 noiembrie 1919, p. 1.
[149] Georgescu-Theologu, G. *Eduard Caudella.* În: *Curierul Artelor*, III, 49—50, 1—15 august 1920, p. 1.

CAVALUL

D. S. Vasculescu editează în 1895 la Craiova o revistă ce apare rar şi la distanţe foarte mari, de vreme ce, după numărul inaugural, celelalte datează din 1912, 1913, 1916, 1927. Numărul din 1916 se subintitulează: „revistă muzicală, artă-literatură." Dar nu sînt decît vreo 10 numere. Directorul era profesor de muzică şi un aspirant la compoziţie. Profilul revistei era eteroclit, cuprindea cîte un articol, cîteva cîntece şi ilustraţii, îndeosebi portretele membrilor familiei regale. În primul număr se găseşte o prezentare a imnului *Deşteaptă-te române,* indicîndu-se că are la bază cunoscuta melodie psaltică notată de A. Pann în 1832. Autorul, D. V. Vasculescu consideră că melodia nu este adevărată (sic), şi că expresia ei nu se potriveşte versurilor eroice însufleţite ale poeziei lui A. Mureşianu. Un adevărat serial se oferă în *Istoria muzicei* semnat de director. Din celelalte numere: *Despre muzică, Despre acord* (nr. 2—3).

Muzica e susţinută din ce în ce mai mult prin piese corale şi articolaşe pseudo-literare. În sfîrşit, în nr. 8, 1916, se propune crearea unei litografii româneşti şi o secţie muzicală la Academie, argumentîndu-se astfel . . . „dacă muzica stă în fruntea artelor frumoase, de ce un genial creator ca *George Enescu* să nu aibă liberă intrarea în templul artelor?" Era, în felul său, o sugestie, o anticipaţie destul de naivă, la ceea ce se va petrece circa două decenii mai tîrziu, cînd muzicianul a fost primit membru al acestui înalt for.

E reconfortant că această revistă avea totuşi o tangenţă cu muzica, deoarece sînt şi cazuri mai triste ca, spre exemplu: revista *Speranţa*, tipărită la Bucureşti în 1904—1905, care, în numărul 4 din februarie 1905, se subintitula „Arte—Muzică—Literatură—Ştiinţe" şi era organul tipărit al Societăţii muzicale „Mugur", sub direcţia lui N. Ghermanescu. Însă singura prezenţă muzicală se reduce la anunţul că Societatea va cînta *Valurile Dunării* şi *Dunărea albastră* . . .

RAMPA

Ziar de „teatru, muzică, literatură, artă", *Rampa* apare la Bucureşti de 3—4 ori săptămînal începînd cu 16 octombrie 1911, fiind condus de N. D. Cocea. Ţelurile propuse sînt limpede formulate. *Rampa* era . . . „un organ de informaţie, de critică şi de îndrumare pentru artişti şi pentru public."[149] Curînd, obiectivele se modelează, dintr-un organ de informaţie devine organ

[149] *** *Rampa*. În: *Rampa*, Bucureşti, I, 1, 16 octombrie 1911, p. 1.

de călăuză... „va arunca lumina vie și caldă, uneori, a criticei asupra manifestărilor de artă și asupra cunoștinței artistice încă tulbure a vremii noastre“[150].

Dificultăți financiare creează probleme direcției care e nevoită să nu o editeze în vara lui 1913. Antreprenorul de teatru Leon Popescu intervine salvator și ziarul își urmează drumul întrerupt în lunile războiului. Incontestabil, *Rampa* a jucat un rol activ în oglindirea vieții artistice bucureștene, facilitînd înțelegerea manifestărilor pe care le supune unei severe observații critice. În contextul general, muzica a constituit o componentă permanentă, fiecare număr oferind cititorilor ample informații, considerații, relatări despre fenomenul muzical, datorită colaboratorilor pe care i-a avut: Rom. Orchiș, George Marius, Dinu Dumbravă, Barbu Lăutarul, E. L. Manu, Nicolae Pora, Emanoil Ciomac și, din cînd în cînd, I. N. Otescu și J. Movilă.

Dacă judecăm aportul *Rampei* la emanciparea muzicii românești, la instituirea ansamblurilor interpretative, la propagarea artei sunetelor, sîntem datori să-i atribuim un rol marcant, deoarece era un ziar citit, cu pagini vii și cu numeroase articole dedicate muzicii. Dacă s-ar pune alături numai paginile muzicale din această perioadă, s-ar vedea nu numai cît și cum s-a scris, ci mai ales faptul că a reflectat prompt și multilateral viața muzicală, slujind-o cu dăruire și, de ce nu, competență. Dacă la aceasta vom adăuga și spiritul critic accentuat, netolerarea imposturii, denunțarea mediocrității și tendința ierarhizării valorilor, vom avea în mare imaginea unei publicații foarte legate de fenomenul muzical și extrem de interesantă, în pofida inegalității materialelor, a pozițiilor subiectiviste găzduite uneori. Evident, *Rampa* nu a vehiculat înalte teorii estetice, nu a etalat o gamă variată de portrete, dar aceasta nu a împiedicat-o să supună manifestările muzicii la o destul de profundă judecată, condusă cu pricepere și zel. De aici, valoarea informațională a ziarului nu poate fi minimalizată, oferind cea mai completă înțelegere a barometrului muzical de epocă, deoarece acoperă aproape în întregime cel de-al doilea deceniu. N. D. Cocea are merite incontestabile în asigurarea echilibrului dintre arte în paginile revistei și, deși nu semnează articole cu numele său, are mari merite în susținerea gîndirii muzicale românești.

Repetăm, într-un anumit sens, *Rampa* era barometrul vieții muzicale, indicînd gustul artistic, temele preferate, interpreții apreciați, compozitorii îndrăgiți. Judecînd după spațiul acordat diverselor probleme, domenii s-ar putea spune că opera polariza gustul muzical, după care urmau manifestările simfonice, corale și camerale. Redactorii ziarului aveau fler, selectau ingenios evenimentele despre care se relata, indicînd o orientare exigentă și înțeleaptă în depistarea evenimentelor. Materialele relevă și preferințele publicului pentru anume muzicieni.

Potrivit *Rampei*, *George Enescu* avea cea mai mare priză în rîndurile publicului românesc, dar să demonstrăm această aserțiune. După ce se exprimă în *George Enescu ne ocolește*, nedumerirea de ce muzicianul nu se

[150] Cocea, N. D. *Ce a fost și ce trebuie să fie „Rampa“*. În: *Rampa*, I, 140, 9 aprilie 1912, p. 1.

lasă prea uşor convins să cînte, să dirijeze, anonimul cronicar mărturiseşte că apariţiile sale pe podium sînt foarte preţuite şi aşteptate, adăugînd că nu acceptă onorariu...[151] H. Göring are, de asemenea, cuvinte de profundă admiraţie pentru fenomenul Enescu: „... un talent dintre acelea care se ivesc numai la intervale şi căruia natura i-a hărăzit toate darurile. Succesiv, şi-a cucerit un loc de frunte ca: compozitor, diriginte, pianist şi violonist". Mai mult, ... „ceea ce au făcut: Grieg, Dvorak, Smetana, Rimski-Korsakov, Sibelius şi Richard Wagner cu muzica ţării lor, a realizat Enescu în muzica naţională română, dovedind astfel în faţa străinătăţii bogăţia melodică a acestei muzici."[152] Lăsînd deoparte inadvertenţele istorice privitoare la creatorii muzicali reprezentativi şi chiar neadecvatele paralelisme, să reţinem considerarea lui Enescu — corifeu al artei naţionale româneşti.

Aflînd la Dresda despre intenţia lui Enescu de a fonda premiul de compoziţie, Frederich Gherber, scrie: „Enescu nu ar fi fost român dacă nu şi-ar fi cunoscut compatrioţii, iar şi mai presus de toate, nu ar fi fost artist, dacă nu ştia să aleagă şi să aştepte momentul priincios în care să poată arunca sămînţa pe un teren cu adevărat pregătit şi fertil.

Deşteptarea aceasta din letargia de pînă acum e însăşi o dovadă de o nouă însufleţire a cuvintelor *Deşteaptă-te române*."[153]

Considerat drept cel mai proeminent muzician român, Enescu este somat să preia ştafeta conducerii orchestrei simfonice în locul lui Dinicu, deoarece numai astfel se poate evita o stare de criză muzicală ... „Enescu e dator ca român să vină pentru a ne salva."[154] Cu toate acestea, el îşi va menţine statutul de muzician neangajat într-un anume post, pentru a-şi putea onora nestingherit numeroasele solicitări internaţionale. Aura în jurul lui Enescu e întreţinută şi prin articole ce reluau aprecierile unor cunoscute personalităţi. Într-un portret (*Rampa*, II, 649, 27 aprilie 1913, p. 3) se oferă aprecierile criticului parizian Louis Vuillémin ce semna în *Comedia*, înfăţişînd valenţele muzicianului Enescu, elogiindu-i *Simfonia I*, clară, logică şi proporţionată. Grandoarea şi strălucirea personalităţii violonistice e subliniată în cronicile din 1915 asupra seriei de recitaluri cu Th. Fuchs, ce derulau istoria literaturii muzicale destinate violinei, apoi, ciclul sonatelor pentru vioară şi pian prezentat cu concursul lui A. Alessandrescu. Deosebit de bine e primită prima audiţie a *Simfoniei a III-a*, remarcată pentru amploarea expresiei, factura luxuriantă şi calitatea inspiraţiei.[155]

În general, este peremtorie observaţia că *Rampa* a susţinut cu ardoare muzica românească şi corifeii săi, în egală măsură, străduinţa cultivării gustului marelui public pentru frumosul artei sunetelor. Inserînd cu consecvenţă materiale despre muzica noastră, se crează un climat favorabil, o conştiinţă de sine foarte puternică, chiar dacă nu arareori se citeau fraze

---

[151] *** *George Enescu ne ocoleşte*. În: *Rampa*, I, 24, 13 noiembrie 1911, p. 2.

[152] G.O. Ring. *Concertul violonistului Enescu*. În: *Rampa*, I, 104, 24 februarie 1912, p. 1—2.

[153] Gherber, Fr. *In jurul concertelor George Enescu. Chestiuni de actualitate*. În: *Rampa*, I, nr. 107, 27 februarie 1912, p. 2—3.

[154] Marius, G. *Simfonicul de duminică*. În: *Rampa*, II, nr. 423, 12 martie 1913, p. 2.

[155] Manu, E. L. *Concerte. A treia Simfonie a maestrului Enescu*. În: *Rampa* (serie nouă), III, nr. 490, 28 mai 1919, p. 2.

ca cea de St. Mușetescu-Dîmbovița care, la interogarea dacă există muzică românească, răspunde negativ, lansînd un semnal de alarmă pentru dispariția muzicii folclorice „... muzica pură se află într-o stare de plîns și (că) fiind de multă vreme lăsată în paragină și nemaidîndu-i-se nici o aten-

George Enescu și Dimitrie Dinicu (1912)

ție de multă vreme rătăcește pe căi străine...“[156] I se dă dreptate și în *Muzica la noi*, sugerîndu-se, pentru scoaterea din starea de plîns în care se află, înființarea unor școli populare de artă și editarea unei reviste muzicale, consacrată muzicii populare.[157] În favoarea muzicii românești se înscrie și articolul *Noi și muzica*, aflat sub pseudonimul Emilian, susținîndu-se că „Muzica populară a copilăriei unei națiuni, odată formulată, rămîne staționară, sau decade după cum s-a întîmplat și la noi, încît am ajuns să avem cîntece ca *Cine bate noaptea la fereastra mea*, *Suspine crude*, *Ah, ochii negri* și altele de aceeași natură frivolă.“[158]

[156] Mușatescu-Dîmbovița, St. *Muzica noastră românească*. În: *Rampa*, I, nr. 271, 15 septembrie 1912, p. 2.
[157] Maidanek, Tobias. *Muzica la noi*. În: *Rampa*, I, nr. 279, 24 septembrie 1912, p. 1.
[158] Emilian. *Noi și muzica*. În: *Rampa*, I, nr. 117, 10 martie 1912, p. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

Preconizînd edificarea unei culturi muzicale superioare, paralele sau pe temeiul muzicii populare, autorul se miră cum n-o avem reprezentată decît prin Enescu. Este curios că ... „muzica noastră națională e un izvor nesecat de fraze muzicale, de poezie și de fantezie“ ..., că dispunem de „... un material brut, capabil să creeze (să dea naștere n.n.) cea mai completă simfonie.“ În favoarea tezei sale invocă existența unor „motive pur românești“ în *Rapsodia nr. X* de Liszt și în *Fantezie pastorală Hongroise* de Doppler[159]

Înregistrarea fenomenului componistic autohton, prezentarea partiturilor și a trăsăturilor stilistice proprii unui anumit compozitor devine o constantă a ziarului, oferind o panoramă destul de bogată. Este adevărat că nu se face nici o distincție pe temeiuri valorice, autorii de romanțe fiind situați alături de autorii de opere și simfonii, nici o distincție între maeștri și meseriași, între adepții stilului modern și adepții tiparelor consacrate.

Care sînt creatorii și cum sînt prezentați în *Rampa*? În afara lui Enescu, cronologic, apar: Ionel Brătianu, autor a două oratorii, lieduri, romanțe și a corului *Pui de lei* (*Rampa*, nr. 19, 7 noiembrie 1911). Operetele sale *Izbînda dragostei*? *Dora* și *Dragostea Corinei* vor fi amplu relatate ca acțiune și tratare muzicalo-scenică.

I. N. Otescu e mereu în atenția cronicarilor, fiind cotat ca autor puternic influențat de noua muzică franceză. (*Rampa*, nr. 20, 9 martie 1911.) Audiția unor creații ale sale prilejuiește revelația forței de comunicare a muzicii noastre dar, din păcate, și insuficienta cunoaștere a ei. G. Marius (*Rampa*, nr. 450, 7 aprilie 1913) recunoaște că, pînă la interpretarea publică a piesei *Cuvinte din bătrîni* de I. N. Otescu, nu știa ... „ce este o muzică românească sau națională“. Mai mult, afirmă ... „am credința că muzica noastră națională își începe viața ei puternică cu Nona Otescu“. Nimic mai jalnic și dureros decît o asemenea teză, care denotă o totală ignorare a lui Enescu, a precursorilor ... În 1914 (*Rampa*, nr. 645, februarie 27), I. N. Otescu e recomandat ca „unul dintre cei mai formați compozitori români.“ Se mai întîlnesc aprecieri asupra unor pagini din baletul *Ileana Cosînzeana* și *Ilderim*, evident, bine cotate.

Exponentul nedisimulării muzicii populare în creație — D. G. Kiriac — e încadrat în cercul lui Vlahuță și N. Grigorescu (*Rampa*, nr. 23, 12 noiembrie 1911). Și creația lui A. Alessandrescu este, mai ales în primii ani ai deceniului secund, destul de des invocată în coloane. Poemul *Didona* e prezentat ca lucrare programatică, în care tronează două teme muzicale (*Rampa*, nr. 105, 12 februarie 1912). Prima audiție a poemului simfonic *Acteon* prilejuiește remarca privitoare la puternica influență a maeștrilor, concluzionînd... „în așteptarea personalității muzicale mai bine caracterizate, avem de a face, de pe acum, cu un bun compozitor“[160]. Lui A. Alessandrescu i se publică un medalion și în 1918.

T. Brediceanu intră în sfera *Rampei* odată cu spectacolul liric susținut de carmeniști, cînd i s-a cîntat *La șezătoare*, fiind considerată ... „o încer-

[159] Idem, ibidem.

[160] Dumbravă, D. *Al VIII-lea Concert simfonic*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 107, X, 23 decembrie 1915, p. 2.

care slabă".[161] Totuși, același cronicar, G. Marius, nu ezită să-i facă un amplu portret, extrem de pozitiv, considerîndu-l ca autorul unor „încercări serioase". Criticul gafează scriind..., nu cunosc încercări serioase de muzică românească, decît la românii din Transilvania și la unul singur aici la noi, Nona Otescu, care ocupă un loc cu totul aparte în componistica românească." Ar fi prea multe de comentat pe marginea acestei afirmații nefondate. Cert este că T. Brediceanu, elogiat, este, după criticul cam superficial al *Rampei*, ... „un primitiv, un reîntors la natură"[162], deoarece a valorificat cîntecele populare în toată splendoarea lor frustă.

Un călduros portret Alexandru Flechtenmacher este semnat de O. Pursch, arătîndu-se că..„mintea mi s-a îndreptat asupra unui umil muzicant, muzicant care, după mine, are același drept la recunoștința noastră ca toți ceilalți luptători pentru unire". Această considerație e susținută prin atribuirea paternității *Horei Unirii*. Se mai remarcă înaltul său patriotism, renunțînd la contracte avantajoase la Viena și în Rusia, pentru a se putea dedica operei de profesionalizare muzicală în România.[163] Și M. Cohen Linariu beneficiază de un portret, compozitorul realizînd caracterul românesc, iar criticul, o activitate bogată. Aflăm că ziarul parizian „Le Figaro", în suplimentele sale muzicale, i-a publicat *Dansurile românești*.[164]

La rubrica *Compozitorii noștri* e inclus și Basil Lupu, autor de romanțe, care a obținut, în 1898, premiul I al Conservatorului din Boemia și, în 1910, o distincție a Conservatorului din Florența (*Rampa*, II, nr. 187, 7 iunie 1912).

Pe larg e comentată opera *Marioara* de G. Cosmovici, jucată la Viena, care nu reușește să convingă, deoarece nu realizează o ambianță sonoră românească. Concluzia cronicarului austriac K. Tacher e o subtilă recomandare: „Avem sincera dorință ca dr. Cosmovici să divinizeze... cu cîntări, independența României"[165].

Într-un „crochiu muzical", scris cu admirație, Barbu Lăutarul constată popularitatea mare de care se bucură Alfonso Castaldi, implicit și însemnătatea lui, odată cu succesul cîntecului *La arme*.[166] Același cronicar, Nicolae Pora, alias Barbu Lăutarul, îl laudă pe D. Cuclin pentru inspirația folclorică manifestată în *Suita pentru vioară* și pe Andreescu-Iassy, autorul operei *Fiul haiducilor*, demn continuator al lui Porumbescu, Flondor, Ștephănescu și Caudella.[167]

Aniversarea vîrstei de 75 ani oferă ocazia întocmirii unui medalion Eduard Caudella, nepotul lui Filip... „elev apreciat al lui Beethoven. "Cre-

---

[161] Marius, G. *Societatea Corală „Carmen". „La șezătoare"*. În: *Rampa*, II, 588, 13 septembrie 1913, p. 2.

[162] Marius, G. *Tiberiu Brediceanu*. În: *Rampa*, III, 646, 28 februarie 1914, p. 1.

[163] Pursch, O. *Alexandru Flechtenmacher*. În: *Rampa*, III, 629, 7 februarie 1914, p. 1.

[164] Bel Ami. *Compozitori și muzicanți. Cohen-Linariu*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 98, 14 decembrie 1915, p. 1—2.

[165] Tacher. *„Marioara"*. În: *Rampa*, III, 720, 30 mai 1914, p. 1.

[166] Barbu, Lăutarul. *Castaldi*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I. 106, 22 decembrie 1915, p. 1.

[167] Barbu Lăutarul. *Muzica națională*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 197, 26 martie 1916, p. 2.

ația compozitorului ieșean e bogată, avînd, incontestabil, merite în afirmarea genurilor lirice. Sugerîndu-se organizarea unui festival *Eduard Caudella*, se speră să i se ofere temeiul înseninării vieții sale scurse în „amărăciune și olimpică resemnare".[168]

Un alt precursor, C. Dimitrescu e înfățișat succint, într-o cronică, cu ocazia unui concert festiv ce n-a fost găzduit la Ateneu și în care s-a executat *Concertul pentru violoncel, Uvertura*, coruri.[169]

I. Scarlatescu e recomandat prin *Piesă în stil popular românesc pentru cvartet de coade, Doină și Sonata.* (R.N.I. 1918, nr. 369, decembrie 19). Un profil i se face de către Florențiu Demetriade, în care se vorbește de ... „nedibăcia maestrului de a fi sociabil", de „temperamentul lui revoltat" și „zbuciumat" dar muzica lui e „distinsă", „senină", „dulce" ...[170]

M. Jora e apreciat pentru *Suita de orchestră*, într-o avancronică (*R.N.I.* III, nr. 419, februarie 1918, p. 3). Dintre compozitorii transilvăneni sînt amintiți tinerii Augustin Bena, Justin Iuga și Nicolae Bretan, autorul operei *Luceafărul*. Mai pot fi adăugate și generoase referiri la unele creații lirice cu subiect românesc, ca opera *Cobzarul* sau la personalitatea muzicală a lui Raoul Günsburg.

Galeria compozitorilor se completează prin interviurile în care se găsesc numeroase idei, considerații, planuri de viitor, de un real folos în cunoașterea maeștrilor. Interviul e o formă muzicologică frecventă în paginile *Rampei*. Compozitorii care au apărut în postură de interlocutor sînt: G. Enescu, I. Brătianu, C. Nottara, I. N. Otescu, C. Castrișanu, G. Cosmovici. Interpreții: Dimitrie Dinicu, C. Grigoriu, V. Miciora, G.D. Olmar, F. Cristoforeanu, N. Leonard, E. Rodrigo, D. de Silva, G. Georgescu, J. Athanasiu, C. Pavel.

G. Enescu, C. Grigoriu, D. Dinicu sînt, în mai multe rînduri, intervievați exprimîndu-și convingerile, proiectele de creație, părerile într-o anume chestiune de fond sau formă, creație și organizare a muzicii românești. Mai rar, interveneau interpreții străini aflați la noi, ca O. Nedbal. Extrem de variate, din toate punctele de vedere, interviurile *Rampei* dau impresia unor mozaicuri strălucitoare, cu trimiteri la nevoile vieții artistice.

Interviul aflat sub genericul *Psihologia creațiunei artistice* este revelator, deoarece Enescu emite idei estetice de mare însemnătate pentru concepția lui creatoare. Iată cîteva. În muzică, ...„emoțiunea intelectuală intervine în urma celei sensuale ... Fiecare compozitor tinde să dea cît mai apropiat adevărul în expresie, nobletea în formă". Pentru asigurarea calității crației ...„trebuie ținut seama ca proporția să fie cît mai aristocratică, fuzionarea ritmurilor, sudarea momentelor, modularea accentelor să n-aibă aerul că au fost plăsmuite cu sforțare și caznă — melodia să curgă neted — ca unda în albie." Un alt principiu... „de a muzicaliza plastic aceea ce se

---

[168] Tudor, Gh. *Eduard Caudella.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 254, 25 mai 1916, p. 1—2.

[169] Manu, E, L. *Concertul Conservatorului în onorarea lui C. Dimitrescu.* În: *Rampa* (serie nouă), III, 484, 21 mai 1919, p. 2.

[170] Demetriade, F. *Compozitorul Ion Scarlatescu.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, III, 435, 8 martie 1918, p. 2.

degajă din idee." „În consecință, nu-ți poți atinge scopul dacă opera nu e susținută de sîmburele pur muzical . . . oricîte mode ar trece."[171]

Popularizarea personalităților de marcă din frontul artei sunetelor este o altă pîrghie în susținerea elementului autohton. Rubrici cvasipermanente ca *Artiștii noștri, Cîntăreții noștri* au fost bine venite, aici se realizau microportrete cu elemente biografice, cu încercări de caracterizare a stilului. Galeria cronologică a muzicienilor români, care au avut parte de asemenea portrete, este semnificativă și pentru considerația de care se bucurau. Cîntăreții: Al. Bărcănescu, N. Leonard, I. (Giovanni) Dimitrescu, A. Costescu, George Folescu, Lucia Cosma, Florica Cristoforeanu, Nicu Corfescu, Anastasia Costopol. Instrumentiștii: Ana Voileanu, Cella Delavrancea, Nadia Chebap, Theodor Fuchs, Mircea Bîrsan, N.G. Ochi-Albi. Dirijori: Ionel Perlea, George Georgescu.

Mereu se publicau știri, materiale pe tema *Artiști români în străinătate,* indicîndu-se frecvența și raza penetrației artei noastre muzicale în exterior, reprezentată nu numai de celebrități ca Enescu, bunăoară, ci, de multe ori, prin nume prea puțin sonore astăzi. Astfel, cîntăreața E. Drăgulinescu, cunoscută ca Fregolska, are succes la San Francisco, tenorul J. Nadelovici, la Berlin, A. Alessandrescu semnează cronici în ziarul parizian *Comedia.* La Milano se elogiază opereta *Capriciu antic* de Ion Hartulari-Darclée. Elena Teodorini este aplaudată în Argentina. Lelia D'Anasty, într-o trupă de operetă, este apreciată la Milano, unde cînta cu succes și Florica Cristoforeanu. La Berlin concerta violonista Florica Pursch. La Chikago era apreciată arta dirijorului simfonic Leonardo Brill. D.G. Atanasiu cînta la Torino, tenorul Constantin Rădulescu apare pe scena operei „Metropolitan" din New-York. La Paris obțin succese soprana Margareta Rădulescu și violonistul Jean Nestorescu. George Niculescu-Basu are audiție la opera „La Scala" din Milano. La Viena cînta Natalia Macri, unde putea fi auzită și Beatrice D'Art.

Sînt și cîțiva compozitori și interpreți celebri din alte țări: Felix Weingartner, Ysaye, Gustave Charpentier, Lucian Chapet, Oscar Nedbal, Pablo Casals, Hubermann, Egisto Tango, Giacomo Puccini, R. Leoncavallo. Se găsesc frumoase cuvinte despre Niccolò Paganini, L. Beethoven, W. Mozart, J.S. Bach, P.I. Ceaikovski, G. Verdi și Richard Wagner. În afara unor articole disparate despre acest din urmă compozitor, mai reținem serialul de opt articole *Richard Wagner* de F. Gherber (în primăvara lui 1913), numărul întreg și dublu al *Rampei,* din 12 mai 1913, marcînd centenarul nașterii, cu ilustrații, avînd titlurile, evident eterogene: *De la vasul fantomă la Lohengrin, Teoria dramei muzicale, Cît a costat Bayreuth, Un banchet la Bayreuth, Viața lui Wagner, Siegfried, Parsifal, Ludovic al II-lea și Wagner.* Într-o scrisoare din München se vorbește despre Richard Strauss și noua sa operă *Ariadna la Naxos.* În sfîrșit, Igor Stravinski e prezentat de E.L. Manu într-un articol cu o nostimă denumire: *Un străpungător de tuneluri* (*R.* II, nr. 948, 18 decembrie 1920, p. 2). Chiar dacă poate surprinde alăturarea unor studii analitice și a unor articolașe garnisite cu nostime descrieri, un fapt rămîne

[171] Cleante (Stoika, Cesar Titus). *Anchetele Rampei. Psihologia creațiunei artistice. Cum o definește maestrul G. Enescu.* În: *Rampa Nouă Ilustrată,* I, 279, 19 iunie 1916, p. 1—2.

de necontestat, paginile ziarului, adresîndu-se unor cercuri foarte diverse, ofereau elemente demne de interes, prin bogăţia informaţiilor şi densitatea reflecţiilor.

Puţine sînt materialele cu caracter istoriografic universal. J. J. Rousseau e prezentat şi ca compozitor, se descrie atitudinea lui Liszt faţă de Lamartine, se împărtăşesc părerile lui Ceaikovski despre Beethoven şi Wagner, muzica la vechii greci, se evocă figura lui Barbu Lăutaru, întîlnirea acestuia cu Liszt, activitatea de critic muzical a lui Nicolae Filimon.

Tematica *Rampei* oferă numeroase materiale despre viaţa muzicală, în multiplele sale ipostaze, educaţie muzicală şi învăţămînt, conferinţe şi congrese, puternice confruntări, demascări de plagiate. Astfel, Franz Lehar a fost acuzat că în opereta *În sfîrşit singuri* s-a folosit de modelul operetei *Ziua onomasticii* de Fiore Popescu.[172]

Din şiragul unor relatări, note, impresii cu aspect picant, nostim, interesant, vom reţine cîteva. În numărul din 16 noiembrie 1911, se întreabă: „Pe cînd *Salomeea* de Richard Strauss la noi?". Mandolinistul Simicel concerta la Ateneu. Secretarul legaţiei persane la Bucureşti, contele Monteforte, a compus opera *Amedeo.*[173] Amintirile Anei Pavlova, „Regina Danţului", sînt presărate în paginile *Rampei.* F. Şaliapin este prezentat cu ocazia jubileului (25 ani de activitate scenică). Un articol se înscrie pe tema: *Cum se construiesc pianele,* purtînd semnătura lui Fr. Gherbner. Numărul *Rampei Noi Ilustrate* 162, din 20 februarie 1916, oferă trei materiale cu caracter general-informativ: *Influenţa muzicii, Părerea medicinei despre muzică* şi *Muzica transoceanică.* Se arată şi relaţia *Carmen Sylva şi muzica* (*Rampa Nouă Ilustrată,* I, 1916, nr. 215), fiind scris de C. Flesch. La Bucureşti a avut loc un festival de muzică românească (*Rampa,* nr. 495, 21 mai 1919). În sfîrşit, Eduard Caudella, în *Cum trebuie să fie un profesor de muzică,* stipulează şi condiţiile necesare pentru deţinerea funcţiei de conducător al celei mai înalte instituţii de învăţămînt muzical: „Directorul Conservatorului trebuie să fie un savant. Să sperăm că timpurile se vor schimba şi că în capul Conservatorului să vină acel care să onoreze pe poporul care se pretinde că este civilizat."[174]

Rampa continuă să apară încă mulţi ani, jucînd un rol important în oglindirea şi influenţarea vieţii concertistice şi activităţii muzicienilor.

---

[172] Petrescu, N. *Franz Lehar acuzat de plagiat.* În: *Rampa,* III, nr. 642, 22 februarie 1914, p. 2.

[173] *** *Un diplomat compozitor.* În: *Rampa,* III, nr. 210. 5 iulie 1912, p. 3.

[174] Caudella, Ed. *Cum trebuie să fie un profesor de muzică.* În: *Rampa,* II, 590, 15 decembrie 1913, p. 1.

CRITICI MUZICALI

Înainte de a prezenta figurile proeminente ale criticilor muzicali, sîntem constrînşi să precizăm că nu pretindem tratarea exhaustivă a problemei, nici să aspirăm la reţinerea tuturor numelor care s-au înscris în perimetrul acestui domeniu. O atare întreprindere ne apare ca opera viitorului, rodul muncii unui şirag de cercetători. Deocamdată, ceea ce facem noi e ceva extrem de riscant, deoarece nu există o serie de elemente deja sedimentate în acest plan, inclusiv lucrări bibliografice, scrisori, aparate critice etc. Bunăoară, în *L'Indépendance Roumaine*, din 1906, semnează cronici muzicale Rudolf Catargi. E un exemplu luat la întîmplare. Pare un nume necunoscut dar nu ascunde neapărat un critic minor. Totuşi, nu ne putem îngădui luxul de a-l identifica şi aprofunda. Ar însemna să nu ne oprim niciodată la punctul final al acestui volum. Că ar exista critici de vază, dar nu de primă mărime, care ne pot scăpa, o spune şi numele cronicarului ziarului *L'Indépendance Roumaine*, din al doilea deceniu al veacului, Rodolphe Uhrynowsky.

Aşadar, propunem o galerie a criticilor muzicali, surprinzîndu-i în ipostaze caracteristice domeniului la care ne referim.

CONSTANTIN M. CORDONEANU

Personalitate de prim-rang a criticii muzicale, Constantin M(anolescu) Cordoneanu a jucat un rol însemnat în orientarea vieţii muzicale de la cumpăna veacurilor XIX şi XX, datorită editării revistei *România Muzicală*, datorită articolelor semnate de el, avînd întotdeauna nerv şi substanţă, fiind

înscrise pe cele mai ardente teme. Acordînd multă energie problemelor educației și instrucției muzicale, C.M. Cordoneanu este unul dintre regeneratorii culturii muzicale didactice, concepînd un sistem propriu, cunoscut sub denumirea de „metoda scripto-sonică."[174]

Proiectarea activității sale de critic muzical apare îngreunată de complexitatea identificării tuturor materialelor scrise de C.M. Cordoneanu, care nu a semnat mult, dar, ca director, în mod sigur, a scris mult fără să acrediteze. Apoi, în acea vreme, pe scară largă se recurgea la pseudonime și, credem că directorul revistei a recurs la ele. Lăsînd identificarea lor în seama viitorilor exegeți ai vieții și activității acestui muzician, pentru a nu risca atribuiri contestabile, îl vom analiza pe critic numai prin prisma celor semnate cu numele său. Înainte, trebuie spus că, în balanța ce oscila între compozitorul și criticul C.M. Cordoneanu, greutatea înclină, de departe, spre a doua componență, chiar dacă numărul articolelor semnate nu este atît de mare în ultimii ani ai apariției *Românìei Muzicale.* În afara acestei reviste, C.M. Cordoneanu a colaborat la *România de mîine.* Scrisul său lasă să se întrevadă o perseverentă dorință de putere în viața muzicală, o mocnită tendință de impunere a gustului și vederilor sale.

Sferele tematice în care excelează sînt: educația și învățămîntul, viața de concert și spectacol, de atenție dosebită bucurîndu-se Opera Română. Nu a neglijat nici creația originală, nici figurile marcante de muzicieni: Flechtenmacher, cu drama sărăciei și mizeriei în care s-a zbătut în amurgul vieții, Ștephănescu, Caudella, C. Dimitrescu, Enescu, Kiriac. Pe muzicienii Flechtenmacher, I. Wachmann, L. Wiest i-a considerat, în *Artele și gazetele noastre politice* (mai 1898), drept misionari, deoarece munca depusă pentru răspîndirea gustului pentru frumos a avut semnificația unui apostolat. Cum s-a văzut l-a urmărit cu asiduitate pe Ed. Wachmann, în dorința de a-i diminua forța artistică și administrativă, îndeosebi, ca apoi, să se resemneze, chiar să-i aducă elogii pentru ceea ce a realizat. Se poate spune că C.M. Cordoneanu a jucat un mare rol în afirmarea artei sunetelor la noi, demonstrînd că era un muzician animat de înalte sentimente patriotice, mărturie fiind entuziasmul cu care a susținut opera *Petru Rareș* sau formarea muzicienilor români.

L-a preocupat mult Conservatorul, aspira să predea flautul, dar Wachmann l-a ținut departe, de aici o anumită patimă în scrisul său. „Unde sînt artiștii produși de Conservatoarele noastre? Ce! Oare Românul să nu fie destinat pentru arta muzicală? Să nu posede el oare calități necesare, adică talentul și stăruință la lucru? Să fie oare faptul că n-a voit să urmeze asemenea învățătură, ori că această învățătură nu i s-a dat în mod sistematic, cinstit și conștiincios?"[175] Dar C.M. Cordoneanu are superlative pentru clasa de canto a Conservatorului condusă de Ștephănescu. Scrie mult despre predarea muzicii în școală, în seriale ca: *Muzica vocală în școală, Cîntul coral în școlile secundare,Priviri asupra învățămîntului muzical, Examenele de ca-*

---

[174] Viorel Cosma, în Lexiconul *Muzicieni Români,* București, Edit. muzicală, 1970, p. 134, nu indică nici un pseudonim. Mihail Straje, în *Dicționar de pseudonime,* București, Edit. Minerva, p. 572 preia informațiile din volumul anterior citat.

[175] Cordoneanu, C. M. *De ale muzicei. Opera Română (?) și Conservatorul Român (?)* În: *România Muzicală,* XI, nr. 5, 1 martie 1900, p. 34.

pacitate. În asemenea articole, întotdeauna la obiect, cu pertinente observații critice, cu întemeiate recomandări, se găsesc idei orientative, păreri competente, argumente imbatabile care au avut ecou pregătind climatul, starea de spirit, cadrul pentru ca disciplina muzica, ansamblul coral, să ocupe locul cuvenit în programa de învățămînt. În esență, a urmărit ca elevii de liceu să cunoască limba muzicală să se manifeste degajat, atît în cîntat, cît și în scris.

Despre creația muzicală autohtonă nu a scris prea mult, dar nu se poate pierde din vedere că C.M. Cordoneanu, încă din 1893, denunțase „răul ce bîntuie în societatea noastră", anume, mentalitatea indiferentistă față de arta muzicală națională, prin aceea că se preferă creațiile clasice din exces de vanitate și nicidecum pentru că producțiile noastre nu ar exista. Premisa sa teoretică susținea că, valorificînd muzica populară, care dispune de caractere proprii, „avem șansa de a ne făuri propria noastră muzică de tip clasic. *Hai, Ileană, Răsai lună, Cucuruz cu frunza-n sus* etc., mai ușor încălzește publicul nostru decît zece *Creațiuni* ale lui Haydn".

Această credință o afirmă în contextul pledoariei pentru recunoașterea frumuseții și potențialului artistic al tezaurului popular. „A desconsidera muzica unui popor, înseamnă a nu prețui piatra de aur. A voi să însuflețești pe un popor pentru o muzică străină caracterului său, înseamnă a-i încălzi inima cu gheață".[176]

Ocupîndu-se de Opera Română, de concertele simfonice și camerale, C.M. Cordoneanu urmărea calitatea, ținuta artistică, promovarea și susținerea elementelor autohtone. A fost preocupat și de veridiciditatea actului interpretativ, de perfecțiunea aristică. Nu a neglijat nici manifestările muzicale din alte orașe, adeseori de peste Carpați, conștient că o mișcare muzicală se întemeiază pe existența unei rețele de centre în care palpită dragostea de muzică. Din această cauză, cuvintele de laudă sînt frecvente în cronicile pe care le scrie, după ce participase la serbări în Galați, Bîrlad, Brașov, Brăila . . . A desfășurat o campanie viguroasă pentru ca România să se integreze în mișcarea muzicală europeană, pentru ca mesagerii ei să fie cunoscuți și popularizați. A inserat pagini admirative la adresa unor soliști ce ne reprezentau, în special cîntăreți, apoi și instrumentiști, în frunte cu Enescu. A pledat pentru ca țara noastră să participe la Expoziția Universală de la Paris (1900) și la Congese muzicale, criticînd factorii care împiedicau deplasările sau pe cei care nu reprezentau muzica românească cu competență și demnitate.

În ansamblul preocupărilor sale, creația a ocupat, curios, deși avea veleități de compozitor, un loc mai mic, nu a știut să suscite interes pentru acest domeniu. A scris însă despre cîteva creații românești, e drept, incidental, mai puțin angajante, față de domeniile vieții muzicale. Aceasta neînsemnînd că nu-i prețuia pe compozitori, români sau străini. Vestea morții lui Verdi, bunăoară, e sincer regretată: „România, o mică insulă a marii familii latine, e adînc pătrunsă de mîhnire pentru scumpul maestru Giuseppe

---

[176] Cordoneanu, C.M. *Cîte ceva despre cultivarea muzicei noastre naționale.* În: *România Muzicală,* IV, nr. 3, 1 aprilie 1893, p. 20.

Verdi, ale cărui opere ne-au făcut desfătarea şi al cărui nume iubit va rămînea etern nepieritor".[177]

Din 1904, C.M. Cordoneanu părăseşte scena criticii muzicale, nemaipublicînd mai nimic, dedicîndu-se catedrei. Tăcerea sa şi ieşirea bruscă şi completă din mediul muzical, al publicisticii, ar putea fi pusă pe seama unei mari deziluzii, unei căderi sufleteşti cauzată de imposibilitatea materială de a mai promova revista *România Muzicală*, în care investise totul. Căderea revistei a însemnat pentru el un dezastru care l-a afectat profund, nemairevenindu-şi niciodată în adevăratul sens al cuvîntului. Trăise, într-un fel, o mare tragedie care s-a soldat cu pierderea intelectuală a unei personalităţi care avusese altădată un imens potenţial uman, consumat în filonul muzicii, a celei româneşti, în care a crezut, dăruindu-i-se în totalitate. La Congresul profesorilor din 1909—1910, a pledat pentru metoda lui de predare concepută cu Al. Podoleanu şi cunoscută ca *scripto-sonică*[178]. După ani, revine în arena publicisticii, avînd o mică izbucnire.

L-am descoperit în *România de mîine* (1915—1916) cu patru articole. *Dexterităţile în şcolile secundare*, *Examenele şi dexterităţile*, *Orchestra municipală şi Oamenii şcoalei*, *Maestrul profesor G. Ştefănescu*, tizul întemeietorului Operei Române.

Îşi manifestă nemulţumirea faţă de includerea muzicii în sistemul educaţional în categoria „dexteritate", pe motivul că . . . „acolo unde este ştiinţă şi artă, nu se poate zice dexteritate."[179] De asemenea, consideră nefondată şi chiar jenantă categorisirea cadrelor didactice în „profesor" şi „maestru", cuvînt cu care erau trataţi oficial pedagogii muzicali, deoarece se investeşte foarte mult timp şi energie în pregătirea lor, avînd finalmente un bogat orizont, cu nimic inferior faţă de ceilalţi profesori.

I.N. Otescu e lăudat pentru iniţiativa organizării Orchestrei municipale, iar despre G. Ştephănescu arată că e profesor şi maestru care a slujit catedra timp de 35 de ani.

În concluzie, C.M. Cordoneanu este o personalitate marcantă, într-un fel, un caz ieşit din comun. A scris, cu excepţia arătată, în revista sa, nedorind să fie dependent, de nici o publicaţie, alta decît cea căreia îi aparţinea. A murit la 65 de ani la 4 ianuarie 1918.[180]

În istoria publicisticii muzicale a înscris o pagină importantă, editînd o prestigioasă revistă, cu o relativ lungă existenţă, militînd, într-un spirit combativ, pentru o activitate muzicală de înaltă ţinută, adînc implantată în realităţile vieţii româneşti.

---

[177] Cordoneanu, C.M. *Verdi*. În: *România Muzicală*, XII, nr. 2, 15 ianuarie 1901, p. 9.

[178] Ivella, A. L. *Amintiri despre Constantin M. Cordoneanu*. În: *Scena*, II, nr. 26, 31 ianuarie 1918, p. 2, 3.

[179] Cordoneanu, C. M. *Dexterităţile în şcolile secundare*. În: *România de mîine*, Bucureşti, I, nr. 5—6, iulie—august 1915, p. 64.

[180] În necrologul din *Scena* (II, nr. 4, 5 ianuarie 1918) se deduce că a decedat la 4.I. Tot aici se arată că s-a născut la Galaţi, în 1853. V. Cosma nu indică data şi nici anul morţii, în schimb naşterea e: 20 mai 1852.

GRIGORE VENTURA

Pînă în ceasul morții, 9 iulie 1909, Grigore Ventura, „bard muzical național"[181], a continuat să-și împartă preocupările între literatură, ziaristică și muzică, în acest domeniu activînd în calitate de compozitor și critic. A publicat cronici și articole care ne îndreptățesc să-l considerăm avizat și penetrant prin varietatea ideilor exprimate. Deși cercul preocupărilor sale era vast, se disting cîteva teme fundamentale: specificul muzicii românești și condamnarea străinismului, necesitatea avansării pe treptele superioare ale creației și fenomenul George Enescu. Pare curios că Gr. Ventura, compozitor de romanțe, de piese de respirație miniaturală, a pledat pentru escaladarea genurilor superioare! Înseamnă că gîndirea sa teoretică depășea veleitățile practice de compozitor. Ideile sale din acești ani nu sînt noi, le găsim și în 1892 cînd, în calitate de cronicar la *Timpul*, publică foarte ample și dese cronici de o impresionantă ținută intelectuală, muzicală și patriotică. Stilul literar al acestor cronici era limpede, bogat ca lexic, de factură romantică.

Gr. Ventura etalează un larg bagaj de cunoștințe de specialitate, predominante fiind cele axate pe teatrul liric, domeniu în care își probează erudiția. Din rîndurile sale se degajă grija perpetuă pentru arta română, pe care o vrea mai înaltă, mai mîndră și mai puternică. Orice succes devine prilej de satisfacție și noi imbolduri.

Pledează cauza operei românești, fiind încredințat că o putem avea, după reușita lui Ștephănescu din 1885: „Există astăzi o operă rusească, o operă ungurească, o operă cehă, o operă poloneză. De ce să nu se poată înființa și o operă românească?"[182] Se gîndește și la creație. „Pentru a urma însă cu o asemenea încercare trebuie numaidecît o subvenție dată unei direcțiuni competente, care ar fi luat opera națională în regie și înființarea unor premii însemnate și internaționale pentru compozitorii de opere întemeiate pe muzica noastră națională".[183]

Ideea instituirii unor premii cu participare internațională, pentru făurirea unor opere axate pe elemente naționale, nu am mai întîlnit-o, dar în practică s-a realizat prin comenzile date unor compozitori străini ca: Sulzer, Lubicz, Hallström . . . Gr. Ventura însă avea în vedere atragerea unui compozitor celebru spre tematica românească și, în acest sens, relatează că, în 1873, l-a cunoscut la Paris pe Bizet, de care s-a apropiat. La o întîlnire, i-a prezentat la pian mai multe melodii românești care au atras atenția compozitorului, exprimîndu-se astfel: — „Mais c'est charmant, c'est un vrai trésor; que des belles choses on pourrait faire avec des mélodies!"

---

181 *** *Necroloage. Grigore Ventura.* În: *Tribuna Muzicală*, I, nr. 4, iulie—august 1909, p. 12.

182 Ventura, G. *Cronica muzicală.* În: *Timpul*, IV, nr. 246, 19 noiembrie 1892, p. 2.

183 Idem, ibidem.

Mai mult, Gr. Ventura arată că au discutat dacă n-ar veni în România şi Bizet a răspuns favorabil, dacă i se acordă tot ce era necesar pentru ... „a forma o operă naţională".[184] Planul, despre care am mai scris, nu s-a realizat. Aşadar, nu era vorba doar ca muzicianul francez să vină la Bucureşti pentru a prelua direcţia Conservatorului, ci şi de a conduce Opera română şi chiar de a compune — pe subiecte şi motive muzicale româneşti. Era, evident, o mare naivitate.

Gr. Ventura scria spumos, frazele aveau mare respiraţie fiind presărate cu cugetări, vorbe de duh, aforisme. O mostră în acest sens pare a fi: „Frumosul muzical nu se poate defini prin formule"[185].

Gr. Ventura, semnînd cu anagrama Arutnev, revine asupra celebrei sale conferinţe de la Ateneu în care-şi exprimase crezul în vigoarea muzicii româneşti, furnizîndu-ne noi entităţi: „O muzică naţională nu poate purcede decît din melodiile populare, căci muzica naţională a unui popor nu este alta decît îmbrăcarea într-o formă artistică a simţămîntului muzical al acestui popor"[186]. Revenirea după cincisprezece ani la această idee este, în felul său, unică şi de mare însemnătate, deoarece impune un moment în drumul sinuos al clarificării esteticii muzicale naţionale, un moment în cristalizarea teoretică a principiilor directoare în şcoala muzicală românească.

După ce arată că românii dispun de un bogat tezaur folcloric, îşi exprimă regretul, pe de o parte, că n-a fost observat de către compozitori, dar pe de altă parte, şi speranţă, convingerea că, „... va veni însă o zi în care străinismul va dispare în muzica noastră cultă şi compozitorii noştri se vor întoarce la izvorul limpede al muzicii populare"[187].

Nutrea dorinţa să trăiască pentru a vedea un talent fecund care să-şi absoarbă energia sonoră din melosul popular căruia să-i aplice ştiinţa muzicală, conferind muzicii româneşti ... „drept de cetate în arta universală"[188]. Voia să trăiască momentul afirmării universale al creaţiei naţionale, ceea ce consideră că a surprins, că visul i s-a împlinit, că ... „ceasul deşteptării a sunat", în seara cînd a asistat la prima audiţie bucureşteană a *Poemei Române*.

Ca şi alţi critici, satisfacţia audierii a fost dublată de virtuţile reale ale partiturii, care nu a fost aplaudată numai pentru că purta semnătura unui compozitor român şi pentru că ar figura într-însa melodii româneşti. În sprijinul aserţiunii pledează şi succesul obţinut într-un oraş neutru, la Paris, unde elementul naţional a cîntărit direct proporţional cu valenţele artistice.

Considerînd că primul opus enescian este un „eveniment de prim-ordin, căci înseamnă deschiderea unui cîmp larg şi mănos pentru dezvoltarea muzicii noastre naţionale", Grigore Ventura îşi exprimă convingerea că tînărul compozitor va studia mai departe zonele folclorice şi muzica orien-

---

[184] Idem, ibidem.
[185] Ventura, Gr. *Cronica muzicală*. În: *Timpul*, XIV, nr. 252, 14/26 noiembrie 1892, p. 2.
[186] Arutnev. *Enescu*. În: *Foaia pentru toţi*. Bucureşti, II, 16/96, 15 martie 1898, p. 164.
[187] Idem, ibidem.
[188] Idem, ibidem.

tală care s-a răsfrînt asupra melosului nostru. „Modul cum talentatul compozitor a tratat cele cîteva motive naționale pe care le-a cuprins în cadrul poemei sale, arată că are cunoștință deplină de menirea sa."

Gr. Ventura a investit în Enescu speranțele unei afirmări vertiginoase, motivîndu-le prin atribute stilistice deduse dintr-o analiză lucidă, în care, fără să se spună precis, se semnalează datele simfonistului ce retușează motive fundamentale. „Combinarea admirabilă de hore și doine, pe un motiv de dans din cele mai comune, dar pe care-l înnobilează și-l face să revină ca un iscusit giuvaergiu muzical, ne arată că Enescu este deja astăzi un foarte mare talent și ne autorizează a spera că pe viitor va străluci pe orizontul muzical al României ca o stea nepieritoare."[189]

Aceleași idei se reiau, variațional, în 1903, cînd criticul scrie despre *Suita I pentru orchestră*, semnalînd iarăși nașterea muzicii simfonice la noi și valoarea deosebită a coloritului oriental imprimat de gama națională sesizată de compozitor într-un stil literar, din care nu lipsește exaltarea de epocă: „Ești mîndru ca român, văzînd că un alt român a făurit din fundul eului său o asemenea creație, care deschide calea pentru muzica orchestrală română. Da! repet cuvîntul: muzica orchestrală română, căci gama caracteristică a muzicei noastre naționale, cu culoarea ei orientală, nu lipsește din opera lui Enescu. Ea este unul din ornamentele compoziției, pe care o împodobește, precum ornamentele arabe împodobesc catedralele ortodoxe ale răsăritului."[190] Pledoariile criticului sînt antrenante, susținînd ideea gamei naționale specifice cu colorit oriental, care are puterea să imprime întregii partituri o aromă aparte, culoarea distinctivă a muzicii populare. „Fie ca talentatul și genialul compozitor și artist să-și urmeze frumoasa menire, el va binemerita de la patria sa."[191]

Fostul corespondent de pe frontul războiului de independență, autorul piesei *Curcanii*, cu prilejul unei *Serate artistice* închinate personalității sale, în mai 1903, prezintă conferința de răsunet cu titlul *Străinismul nostru*, făcîndu-se o riguroasă analiză a publicului care nu știe prețul valorilor artistice autohtone, dovadă atitudinea deplorabilă avută față de opera *Petru Rareș*. Chiar la un concert Enescu, sala fusese pe jumătate goală. Susține demonstrația teoriei sale, vehiculînd noțiunile de xenofobie și xenofilie pe care le aprofundează în relație cu cele două categorii ale publicului românesc. Concluzia și îndemnul său este să se renunțe la mentalitățile conservatoare și să se schimbe atitudinea față de artiștii noștri, care merită aplaudați și iubiți, căci nu sînt mai prejos decît cei străini.[192]

Cu aceeași dragoste pentru arta indigenă, Gr. Ventura scrie despre *Opera Italiană*, amintindu-și cu nostalgie de companiile lui Franchetti, Serghiade, demonstrînd că subvenția statului s-a dat în ideea încurajării artei lirice române. A semnat și cronici la concertele simfonice, sugerînd prețuri accesibile, subliniind reușitele, remarcînd emanciparea gustului muzical. Reținem

189 Idem, ibidem.
190 Ventura, Grigore. *George Enescu*. În: *Revista idealistă*, I, nr. 1, Tom I, 1/14 martie 1903, p. 189.
191 Idem, p. 102.
192 Ventura, Gr. *Străinismul nostru*. În: *Revista idealistă*, I, Tom II, nr. 4, 1 iunie 1903, p. 149.

și faptul că Gr. Ventura s-a manifestat și în calitate de traducător, ținînd să justifice aspirațiile sale la un mult prea rîvnit post la Conservator, pentru disciplina istoria muzicii, prin publicarea, în *Editura Casa Școalelor* (1900), a cărții lui Franz Brendel: *Istoria muzicei în Italia, Germania și Franța de la începutul creștinsmului pînă în zilele noastre,* avînd și o prefață datorată lui D.G. Kiriac. Volumul, modest, a fost util pentru vremea aceea, satisfăcînd interesul acelor care studiau și iubeau muzica.

Gr. Ventura a cultivat dragostea pentru muzica națională, în cronici și conferințe, înțelegînd să o susțină cu pasiune, conștient de însemnătatea ei în propensiunea universală a culturii românești.

JUAREZ MOVILĂ

Un alt compozitor, al treilea la rînd, care, dedicîndu-se criticii, activității publicistice muzicale, a marcat, de fapt, latura cea mai puternică a creației sale. Din această cauză, acești muzicieni ca C. M. Cordoneanu, Gr. Ventura, J. Movilă cîntăresc, mai ales pentru posteritate, prin activitatea muzicologică, în speță de critici. De fapt, în acest sector au investit și mai multă trudă și pasiune. J. Movilă, editînd *Gazeta Artelor* și *Curierul Artelor,* unde a și semnat numeroase materiale, a realizat ceva concret, înzestrînd cultura muzicală cu periodice de mare interes și valoare.

Juarez Movilă (2 octombrie 1879—30 mai 1943), după ce și-a făcut studiile la Conservatorul din București, s-a dedicat pedagogiei muzicale, fiind inspector muzical, și activității artistice, fondînd societățile *Lyra Română* și apoi, *Hora* din București.[193] Pentru elevi, a întocmit lucrări didactice, coriștilor le-a dedicat coruri. În paralel, a acordat multă energie publicisticii, la *Apărarea Națională,* și la revistele întemeiate și conduse de el: *Gazeta Artelor, Curierul Artelor, Fierul roșu, Curentul Artelor, Crainicul.*

Fără să exceleze în abordarea unor teme vaste, monumentale, fără să dovedească aptitudini analitice de conținut muzical, J. Movilă a demonstrat o uimitoare tenacitate în popularizarea muzicii, în organizarea slujitorilor ei pentru a-și apăra interesele, în fine, în propagarea atitudinii militante, intransigente față de superficialitatea în demersul interpretativ. A fost un cavaler al fair play-ului muzical, cerînd o înaltă ținută etică în profesarea muzicii, considerînd că oamenii acestei bresle se dedică frumosului nu pentru că au nevoie de el, ci pentru că alții trebuie introduși în templu și vrăjiți. Nu a pregetat nici o clipă să iubească creația românească, să pledeze pentru cultivarea melosului popular. Chiar într-una dintre primele manifestări ca muzicolog, prezentîndu-se în calitate de conferențiar la Societatea *Lyra Română,* unde a vorbit despre *Muzica la români,* a pledat pentru frumusețile muzicii populare și ... „mișcarea spre frumoasele arte".[194] Talent muzical

[193] Cosma, Viorel. *Muzicieni români,* op. cit., p. 317.
[194] Demetrescu, Ilie. *Cronica spectacolelor.* În: *România Muzicală,* IX, nr. 6, 15 martie 1898, p. 53.

mediu, J. Movilă a căutat să parvină, să-și facă adepți în lupta dusă pentru dobîndirea unei autorități personale Era pătimaș și necruțător cu cei care i se opuneau, dar, în ansamblu, a știut să-și frîneze pornirile, să-și canalizeze energiile spre realizarea unor obiective majore.

Sesizînd dificultățile care stăteau în calea muzicienilor, a înțeles că numai asigurarea unei platforme comune de luptă, că numai uniți vor obține recunoașterea drepturilor legitime, J. Movilă a depus multă muncă, pentru organizarea profesională și politică a muzicienilor, fiind, în mod vizibil, după stilul scrierilor sale, influențat de ideologia socialistă, muncitorească, revoluționară. În acest sens concepe cadrul organizatoric, convoacă întruniri, Congrese, redactează statute, decide hotărîri importante, aplică sancțiuni etc. Pe această linie realizează multe lucruri pozitive, avînd numeroși adepți și susținători, ceea ce ne îngăduie să-l considerăm un adevărat lider, ce va avansa pînă acolo încît, în anul 1919, își depune candidatura pentru alegerile din parlament dar fără succes, avînd doar 3700 voturi. Să reținem însă poziția sa în chestiunea reprezentării muzicienilor, artiștilor în acest înalt for al țării: „Pentru viitor, indiferent de persoana mea sau a altuia, cred că muzicanții și artiștii trebuie să-și strîngă rîndurile și, cot la cot, să-și desineze mai pronunțat voința și dreptul lor de a fi și ei reprezentați.“[195]

Atitudinea sa militantă e și mai răspicat afirmată în cele patru numere cît a avut în total *Fierul roșu*, apărut în noiembrie 1919, ce debutează cu *Răvaș deschis M. S. Regelui*, în care se jalonează obiectivele ziarului: „Vom scrijili cu *Fierul roșu* pe fruntea tuturor netrebnicilor cari storc și necinstesc Țara și numele de Român ... *Fierul roșu* va încerca, după cerința vremei, să facă slujbă de însănătoșire și de stîrpire a moravurilor ticăloșilor, ca pe vremuri, țeapa lui Vlad Țepeș.“[196]

Ziarul avea profil muzical, și scurta sa existență poate fi înțeleasă prin caracterul antidinastic care, probabil, i-a fost fatală. J. Movilă semnează în *Fierul roșu* o serie de materiale demascatoare, foiletoane ce criticau cu asprime realități dureroase ale peisajului muzical. Așa, bunăoară, articolele anti-Dinicu: *Agonia lui Dinicu* și *Blocul orchestrei Ministeriale și samsarul Dinicu*.

Combativitatea, verva polemică, tonul mușcător sînt imprimate materialelor ce denunță practici reprobabile în activitatea Operei Române, a programărilor, a criticii neprincipiale sau a neînțelegerii rostului ei: *Critica și ciomagul*, *Speculanții în artă* ... Acest ton se impune și în articolul *Enescu la Conservator*, care îl apără pe tînărul muzician de urzeala întinsă de Wachmann care, oferindu-i o catedră, vrea să-l sugrume ca interpret de talie internațională.

J. Movilă nu a scris numai cronici mărunte, ci și articole de principiu programatice, cu multiple implicații estetice, ca și monografii laconice pe care le plănuia, animat de dorința popularizării muzicienilor, în patru volume, sub genericul *Artiștii noștri*.[197] A văzut lumina tiparului doar primul, în 1898.

---

[195] Movilă, J. *Candidatura mea*. În: *Curierul Artelor*. III, nr. 6, 8 decembrie 1919, p. 3.
[196] *Fierul roșu*, București, I, nr. 1, 1 noiembrie 1919, p. 1.
[197] *** *Artiștii noștri*. În: *România Muzicală*. IX. 14, 1 septembrie 1898, p. 128.

Se găsesc suficiente pagini, în scrierile lui J. Movilă, de o factură diferită, în care culorile luminoase predomină, agitația dispare, cedînd locul timbrului cald. Asemenea pagini sînt cronicile la concertele *Carmen*, unde Kiriac e elogiat, evident, în perioada cînd cei doi muzicieni se tolerau; în culori vii desenează portretul cîntăreței Darclée. Iarăși avem de-a face cu același fenomen, și, ca mulți alții, J. Movilă scrie foarte rar despre creația muzicală, prea puțin l-a ascultat pe Enescu, nu cunoaște contemporani. De altfel, în *Artele la noi*, pomenește doar de cîțiva compozitori, iar atunci cînd scrie despre Scarlatescu, în urma unui recital susținut cu C. Leria la Ateneu, îl etichetează „nebulos", și de „neînțeles". „Din melodiile noastre populare m-așteptam să lucreze — mai ales ținînd seama de tehnica de care se zice că dispune (modernistă, n.n.) — să le exploateze . . . cel puțin cît Enescu; dar acesta e așa de departe, așa de mare în această direcțiune că nu suferă comparație". I se rcunoaște un oarecare talent dar i se recomandă . . . „să-și scuture complexul de influențe *secesioniste, decadente*", singura modalitate să devină . . . „un compozitor original și de valoare"[198]

În preocupările sale de natură tematică, mereu altele, a intrat și muzica bisericească, mai exact, în activitatea corurilor, analizînd structura lor, cum sînt organizate, cine le dirijează, sugerînd soluții. La așa ceva era extrem de perspicace, programatic dar și subiectivist, ca în cele patru articole din ziarul *Dimineața* (mai-iunie 1914) cînd, discutînd condițiile formulate pentru ocuparea postului de dirijor al corului Mitropoliei, denunță jocul de culise întreținut pentru a-i elimina pe cei nedoriți.

Unul dintre cele mai strălucite produse ale inteligenței lui J. Movilă, o fericită demonstrație a minții și lucidității, poate fi considerat articolul estetic *Naționalism în artă*, deoarece reprezintă o demonstrație strălucită pentru ca arta să se manifeste ca un factor de expresie națională spre a cuceri orizonturile universalității. Debutează polemic, atacînd lozinca „Arta n-are patrie, arta este universală", combătîndu-i pe „internaționaliștii noștri", care . . . „nu scapă nici un prilej de a acoperi acțiunea otrăvitoare a unor speculanți, cari, pe de o parte își fac *treburile* sub paravanul dictonului de mai sus, iar pe de alta, sapă încet, dar sigur, în suflet șanțuri adînci pe unde se scurg pînă și cele mai sfinte simțăminte românești."[199] Din capul locului afirmă inconsistența teoriei artei fără patrie, argumentînd-o, într-un fel ce-și păstrează actualitatea în multe privințe. Creatorul investește în opera artistică toate calitățile sufletului său. În opera de artă se oglindește gîndirea și caracterul lui, lucrarea fiind expresia simțămintelor lui individuale, cizelate cu dalta mediului culturii și talentului personal. Mediul influențează atît de mult asupra creatorului operei de artă, încît îi imprimă liniile caracteristice cele mai vii, cele mai puternice, astfel încît „creatorul este cu atît mai original, mai distinct, mai de valoare, cu cît e mai curat, mai pronunțat produs al mediului. Ori mediul este locul cu totalitatea indivizilor cu aceleași caracteristice generale, este patria cu calitățile și defectele ei distincte, este națiunea

[198] Movilă, J. *Recitalul Scarlatescu*. În: *Gazeta Artelor*, II, nr. 10/35, 15—25 decembrie 1903.

[199] Movilă, J. *Naționalism în artă*. În: *Curierul Artelor*, IV, nr. 7—10, (57—60), 15—30 noiembrie 1920, p. 2.

cu felul ei de a fi, deosebit de celelalte națiuni."[200] Așadar, J. Movilă își întemeiază argumentația pe o teoretizare subtilă, profundă, a factorilor care determină esența elementului național. El indică obiectiv atributele ce concură la definirea personalității: gîndirea, caracterul, sentimentele creatorului, la care se adaugă mediul, cultura și talentul. În plus, mediul e un rezultat al caracteristicilor colectivității, națiunii, care întotdeauna se distinge prin originalitate.

Astfel, creația artistică devine o emblemă specifică, atît a autorului, cît și a națiunii sale. Dar pentru a avea rezonanță trebuie să conțină valoare, să se impună prin haina și fondul caracteristic național, prin competența care-i conferă pașaport de circulație universală. Pledînd pentru coeficientul naționalității, nu te situezi pe o poziție exclusivistă, de naționalism dus la extrem, ceea ce ar echivala cu „șovinismul orb". „Naționalismul ne apără și ne păstrează comorile artei noastre naționale; tot el ne îndeamnă și ne îndeamnă a nu lăsa aceste comori nelucrate, necizelate, neperfecționate. Naționalismul ne întărește credința și dragostea în lucrul nostru pe care să-l prețuim pentru că e al nostru, așa cum și celelalte națiuni știu să-și prețuiască pe al lor.

Naționalismul te îndeamnă să-ți iubești muzica ta, s-o perfecționezi; să-ți aperi și să-ți iubești artiștii tăi, să-i stimezi și să-i sprijini, să le spui cusururile pentru a se perfecționa, dar să-i aperi împotriva invaziei străine care tinde în înghițirea, în nimicirea lor."[201]

Evident, cuvîntul „naționalism" trebuie înțeles în sensul curent de național, ceea ce se deduce din felul în care e interpretat. J. Movilă ajunge de la considerații estetice la aspecte cu caracter practic, determinat de rolul de îndrumător pe care și-l asumă revista. Fără îndoială, perorația sa, extrem de clară, nu putea rămîne fără ecou, ideile sale, și nu numai, aparînd transpuse în practica de creație.

Portretul criticului J. Movilă nu poate fi încheiat, deoarece, după 1920, desfășoară aceeași intensă activitate publicistică, escaladînd teme noi, impuse de realitatea vieții muzicale. În mod deosebit se remarcă un articol foarte polemic, generat de un interviu al lui G. Enescu, care va fi examinat în volumul următor.

MIHAIL MĂRGĂRITESCU

Cel mai autentic, profund și avizat critic muzical de la începutul secolului XX a fost Mihail Mărgăritescu, muzician complex, compozitor, dirijor și inspector al muzicilor militare. Deci, iarăși, critic muzical cu preocupări componistice, dar, care, neînplinindu-se în acest domeniu, s-a refugiat în domeniul criticii. Observația numai în parte poate fi acceptată. Într-adevăr putem spune că M. Mărgăritescu a fost un critic redutabil și un compozitor

200 Idem, ibidem.
201 Idem, ibidem.

minor, însă nu a scris la gazete pentru că și-ar fi dat seama că valențele componistice sînt neînsemnate sau deja epuizate. A dat la iveală și unele partituri ceva mai ample, care au fost adoptate de fanfarele de la noi și din străinătate, bucurîndu-se de aprecieri, ca cele două *Rapsodii Române*.

Cu toate acestea, nu se poate face o diferențiere prea mare între Mărgăritescu compozitorul și compozitorii Gr. Ventura, C.M. Cordoneanu și J. Movilă. Cu toții au scris relativ puțin, le-a plăcut miniatura, au excelat în romanțe și hori naționale (Cordoneanu a compus și *Sonate pentru flaut și pian*), iar Movilă — prelucrări corale. Mai au ceva comun pe plan muzicologic. Atît C.M. Cordoneanu, J. Movilă cît și M. Mărgăritescu au editat cîte o revistă muzicală, fiecare avînd profilul, valoarea și însemnătatea ei bine conturate. Și totuși, M. Mărgăritescu ne apare mai direct și mai profund implicat în critică, observațiile sale nu vizează aspectele organizatorico-administrative ori metodologico-programatice ale fenomenului muzical, ci realitatea muzicală intrinsecă, altfel spus, creația, pe care a știut s-o plaseze în centrul vizorului analitic, reușind să-i distingă cu intuiție, sensibilitate și fantezie, miresmele îmbălsămate, esențele din care era alcătuită. Sesizarea factorului primordial al ansamblului ce constituia fenomenul muzical poate fi pusă și pe seama pregătirii sale.

Născut la București, la 28 februarie 1861, într-o familie înstărită, tatăl fiind într-o vreme și senator, mama, o intelectuală ce cînta bine la pian, a studiat de la vîrsta de patruspreze ce ani la Geneva cu pianista Lysberg Bovy, apoi la Conservatorul din Geneva și Basel cu Hans Huber și la Viena, cu Anton Kontski (1879—1881). Cum profesiunea de muzician nu reprezenta o certitudine, părinții îl îndrumă spre cariera militară. Cu toate acestea, pasiunea pentru muzică nu dispare, dimpotrivă, crește în intensitate, manifestîndu-se prin compoziții, pentru care, în 1891, obține distincția „Bene Merenti" clasa a III-a. Din acest moment, muzica începe să ocupe un loc tot mai însemnat în viața sa. În 1900, la Expoziția Universală de la Paris, e distins cu „Medalia pentru Compoziție." Se consacră tot mai mult muzicii, fapt marcat și de înființarea *Bibliotecii muzicale române*, în 1899, ce-și propune să pună la dispoziție iubitorilor creații naționale sub formă de tipărituri. După doi ani, negăsind ecoul scontat, „Biblioteca" nu mai rezistă, iar M. Mărgăritescu, devenit maior, activează și în calitate de critic muzical la ziarul *L'Indépendance roumaine*. Prima cronică a fost inserată în ziarul din 3 noiembrie 1901, ultima — 12 octombrie 1904, sub pseudonimul „Spontini". Scrie cu o regularitate de 2—5 zile, cu excepția lunilor de vară, reflectînd cu inteligență și competență viața muzicală a capitalei.[202] Nu va întrerupe colaborarea la acest cotidian, publicînd din cînd în cînd, chiar și în 1916, cînd prezintă Societatea *Amicii Muzicii* (XXXVIII, nr. 12293, 4/17 ianuarie 1917). Uneori, i se publică în *Magasine illustrée de L'Indépendance Roumaine* și compoziții.

Rubrica sa permanentă se intitula *Cronica muzicală*, în care, începînd cu spectacolele de operă, întîi *Aida*, se relatează, cu minuție, tot ce se cuvenea reținut, bun sau rău, făcîndu-se considerații de natură estetică. În acest cadru s-a format personalitatea criticului ce înaintează tot mai sigur și degajat de convenții. Din februarie 1902 inaugurează o nouă rubrică: *Siluete muzicale*,

[202] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit.

în care sînt portretizați muzicienii: I. Scarlatescu, Maria Dolina de Gorlenko, François Naval, Maximilian Pilzer, Jacques Thibaud, Alexandre Bonci, Constantin Nicolau, George Boskoff, Mădălina Cocorăscu, Raoul Pugno.

Și „cronicile muzicale" nu mai sînt axate pe un eveniment, ci pe mai multe, ceea ce îi oferea posibilitatea să cuprindă un cerc mai larg din șiragul

Criticul, compozitorul și inspectorul Mihail Mărgăritescu

manifestărilor muzicale, în ideea educării publicului, îndreptării gustului artistic, desenării calităților care fac ca muzica să fie frumoasă. Dar onestitatea era principiu suveran în demersul criticii lui M. Mărgăritescu, deoarece . . . „ stilul criticului devine o armă ridicolă, atunci cînd este folosită prin ignoranță, periculoasă, atunci cînd el este sclavul cîștigului."[203]

Din noiembrie 1902 colaborează și la *Gazeta Artelor*, unde, e drept, nu are o prezență prea activă, dar abordează probleme mai complexe decît în cronicile propriu-zise, prezentîndu-se cu studiul *Muzica la noi*, ce susține teza că arta sunetelor s-a dezvoltat în România în aceeași proporție cu cele-

[203] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Concertul de adio al lui G. Boskoff. Greva artiștilor operei. Pronostic muzical.* În: *L'Independance Roumaine, XXVII*, nr. 8318, 16 noiembrie 1903, p. 2.

lalte ramuri ale ştiinţelor şi artei. M. Mărgăritescu argumentează ideile sale prin numele compozitorilor: Ştephănescu, Caudella, Enescu, Scarlatescu şi Kiriac; cîntăreţii Teodorini, Darclée, Leria, Nuovina, Dimitrescu, Gabrielescu şi Popovici; pianiştii Dimitriu şi Boskoff, violoncelişti C. Dimitrescu şi D. Dinicu . . .[204]

Pentru muzică, atît „cît voi trăi — scria M. Mărgăritescu — voi avea un cult fără margini",[205] ceea ce îl face să accepte invitaţia lui M. Holban de a întreţine pagina muzicală la *Revista idealistă* (decembrie 1903), înlocuindu-l pe Grigore Ventura. Motivează acceptarea colaborării prin . . . „iubirea mea profundă pentru muzică, regina artelor, pe care din fragedă copilărie o cultiv cu drag."[206] Cronicile sale lunare se remarcau prin pertinenţă, obiectivitate şi fantezie. Concomitent cu colaborarea la *Revista idealistă* (1903—1907), începe să publice şi la *Revista muzicală şi teatrală* (1904—1906). Pentru a face cunoscut progresul muzicii în România, va trimite periodic corespondenţe la *Courrier musical* (Paris) şi *Guide musicale* (Bruxelles).[207]

Timp de unsprezece ani (1905—1916) a fost inspector al muzicilor armatei, calitate ce i-a permis să reorganizeze, pe baze moderne, aceste formaţii, să le înzestreze cu instrumente, să le asigure repertoriul adecvat, să pregătească dirijori şi instrumentişti. Stabileşte, în acest domeniu, relaţii cu factorii de specialitate din alte ţări, îndeosebi Franţa, cu care întreţine strînse relaţii, fiind apreciat şi de către muzicieni ca J. Massenet. Foarte importantă pentru propaganda muzicii pămîntene a fost reînfiinţarea, în 1907, a colecţiei „Biblioteca muzicală română."[208]

O etapă superioară în activitatea sa publicistică este marcată de fondarea revistei *Muzica*, căreia îi imprimă o ţinută profesionistă, susţinînd corifeii artei muzicale româneşti. Foarte importantă apare şi perioada anilor 1911—1916, cînd a deţinut rubrica muzicală în prestigioasa revistă culturală *Flacăra*, condusă de C. Banu. Paginile inserate aici reprezintă modele de critică muzicală, datorită acuităţii gîndirii, frumuseţii imaginilor cu care surprinde fenomenul muzical, limpezimea observaţiilor. Cînd paginile de critică muzicală ale lui M. Mărgăritescu, nu numai din *Flacăra*, vor fi repuse în circulaţie în volume, se va realiza adevărata dimensiune a acestui ilustru critic şi, totodată, nivelul acestui domeniu de manifestare teoretică muzicală.

Cînd se reînnoadă firul apariţiei revistei *Muzica*, Mărgăritescu este din nou în redacţie, dar nu pentru mult timp. De fapt, în anul 1916, muzicianul, criticul îşi încheie prodigioasa activitate, retrăgîndu-se, bănuim, din motive de sănătate, şi din publicistică şi de la cîrma muzicilor militare. Timp de nouă ani, cît a mai trăit, nu a mai apărut cu nimic; s-a stabilit apoi la Paris, unde se pare că, în 1925, a încetat din viaţă.

---

[204] Mărgăritescu, M. *Muzica la noi*. În: *Gazeta Artelor*, I, nr. 5, 24 noiembrie 1902, p. 1 şi Petrescu, S. op. cit., p. 13.

[205] *** *Scrisoarea lui Spontini*. În: *Gazeta Artelor*, I, nr. 4, 17 noiembrie 1902, p. 2.

[206] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Precuvîntare*. În: *Revista idealistă*, I, Tom IV, nr. 10, 1/14 decembrie 1903, p. 158.

[207] Oberon. *Noul inspector al Muzicii Militare*. În: *Revista muzicală şi teatrală*, I, nr. 9, 1 iunie 1905, p. 133.

[208] Predescu, Lucian. *Enciclopedia Cugetarea*. Bucureşti, Edit. Cugetarea, Georgescu Delafras, 1940, p. 522.

Scanned with OKEN Scanner

Reunită într-un ansamblu închegat, opera teoretică a lui M. Mărgăritescu, împrăștiată inițial în „cronici muzicale", „siluete muzicale", „luna muzicală", „mișcarea muzicală", „viața artistică", „medalioane muzicale" sau altele, capătă contururi ferme, de proporții monumentale, dispuse în planuri de o impunătoare forță.

„Limbă universală", muzica „... începe acolo unde sfîrșește poezia și exprimă toate sentimentele nobile ale inimei omenești."[209] Această idee capătă diferite nuanțe în serialele criticului care militează pentru răspîndirea acestei arte deoarece, în viața unei națiuni, ea reprezintă echivalentul a ceea ce este educația pentru individ. Cheia progresului muzical ar fi lupta fiecăruia pentru regenerarea artei sunetelor, susținînd-o și popularizînd-o pentru a nu fi o „floare rară". Îndemnul său, care revine ca un leitmotiv, se rezumă în aceste rînduri de îmbărbătare și direcțiune: „O țară care e geloasă de menirea și de prosperitatea sa, trebuie să-și încurajeze din răsputeri muzica națională, căci din cîntări izvorăsc mișcările mari; în accentele entuziaste și vibratoare ale «Marseillezei» mergeau soldații republicani din victorie în victorie; opera lui Richard Wagner a contribuit puternic la unitatea și gloria Germaniei actuale; Glinka, Liszt și Grieg ocupă un loc de onoare printre marii patrioți ai țărilor lor."[210]

M. Mărgăritescu îi admiră și se mîndrește cu compozitorii români, din rîndul cărora îl remarcă întotdeauna pe Enescu, „muzicant extraordinar", căruia îi conturează astfel semnificația și personalitatea: „... niciodată nu ne-am putut da mai bine seama de rolul binefăcător al Apostolului menit să propage religia muzicei; printre rarii aleși, George Enescu e unul din aceia ce nu supun muzica, mijloacelor vioarei ca mai toți virtuoșii, ci cari pun vioara — o vioară de o nespusă elocință — în slujba Muzicei!"[211]

Evident, datoria criticului era să mențină idolul Enescu în centrul atenției melomanilor. Și o face cu plăcere, relevînd în prim-plan latura creatorului: „Numele lui George Enescu, compozitor și violonist, e universal cunoscut: tînăra sa glorie își răspîndește razele strălucitoare pînă în Lumea Nouă unde creațiile sale simfonice sînt aclamate; marii cîntăreți îi cîntă melodiile, sălile de concert găzduiesc cu cinste pe violonistul vestit."[212]

Ar fi greșit să se creadă că arta enesciană e numai adulată și nicidecum riguros analizată: „El (violonistul n.n.) posedă noțiunea belcanto-ului și a frazării, și tehnica strălucită a arcușului său nu tinde numai a mișca simțurile prin mijloace exterioare; spiccatele, ornamentele, trilurile, gamele cromatice, apogiaturile sale sînt de cea mai distinsă perfecțiune: o cultură istorică îngrijită..."[213]

---

[209] Mărgăritescu, M. *Cîteva cuvinte asupra muzicei contemporane.* În: *Muzica*, I, nr. 2, martie 1908, p. 45.

[210] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Muzica română la Expoziție...* În: *Revista idealistă*, V, Tom I, nr. 1, ianuarie 1907, p. 67.

[211] Mărgăritescu, M. *Mișcarea Muzicală. În țară.* În: *Muzica*, I, nr. 1, 1916, p. 29.

[212] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Premiul de compoziție muzicală „George Enescu"* În: *Flacăra*, III, nr. 2, 26 octombrie 1913, p. 23.

[213] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală... Concertul de vioară a lui George Enescu*, În: *Flacăra*, IV, nr. 9—10, 20 decembrie 1912, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar atunci cînd ezita să încerce aprofundarea stilistică a creaţiei enesciene, rămîne conştient şi sigur că are deja un loc de frunte în cultura românească. „Nu e momentul — scria în 1912 — de a analiza, cum se cuvine, opera tînărului maestru: o pană mai ageră, dacă nu mai sinceră, se va îndeletnici cu această sarcină atrăgătoare, peste o jumătate de veac, cînd, copleşit de ani şi de slavă, George Enescu va figura printre cei cîţiva mari români."[214] Că M. Mărgăritescu avea o minte vizionară o demonstrează, fără putinţă de tăgadă, aceste rînduri ce anticipează, într-un fel, destinul său, cinstirea care i se face în patria sa „... dacă şi-a croit un loc de frunte printre maeştrii muzicii conteporane, tot în ţara sa, va rămîne mare şi tot ei îi va datora o bună parte din gloria-i viitoare, pe care i-o dorim nemărginită."[215]

Perspectiva istorică intră în ecuaţia concepţiei lui M. Mărgăritescu despre dezvoltarea muzicii profesioniste româneşti; pentru el, Enescu şi generaţia contemporanilor săi au fost precedaţi de o echipă de compozitori conştienţi de însemnătatea edificării şcolii naţionale. Referindu-se la C. Dimitrescu arată că este „...unul din cei cîţiva compozitori de seamă ai generaţiunei premergătoare, a tinerei pleiade ce calcă azi pe urmele lui George Enescu, *falnicul ei stegar*".[216] (Subl. n.n.) Preţuia mult creaţia lui Ştephănescu şi Caudella, dar optica sa nu era perfectă, pe Musicescu nu-l apreciază în calitatea de compozitor, ci numai în cea de dirijor: „... el nu avea cultura muzicală deja întinsă a contemporanilor săi G. Ştephănescu şi Ed. Caudella; scrierile sale corale nu ne interesau prin armonii ingenioase şi savante ca acelea ale lui D.G. Kiriac, însă el a ştiut, graţie unui talent deosebit, unei munci neobosite, să facă din corul Mitropoliei din Iaşi, una din curiozităţile artistice ale României."[217]

Înzestrat cu o minte lucidă, M. Mărgăritescu sesiza cu uşurinţă autenticitatea şi pseudovaloarea, avînd curajul să-şi spună părerea cu franchete, chiar dacă recurge la fraze abile, dar categoric negative, ca aceasta, privitoare la partiturile lui G. Cosmovici, compozitor veleitar: „...muzica drăgălaşă a dlui Cosmovici nefiind din acele muzici cari pot suporta nenumărate audiţiuni."[218]

S-a ocupat îndeaproape de educaţia compozitorilor tineri, i-a încurajat, i-a antrenat în colaborări, la publicaţiile sale. Astfel, lui i se datoreşte faptul că Stan Golestan şi Ion Scarlatescu au publicat materiale, corespondenţe din Paris şi, respectiv, Viena, urmărindu-se prezenţa muzicii româneşti în acele centre, ca şi mişcarea muzicală de acolo, inclusiv aspectele noi care o defineau. În paranteză, tot M. Mărgăritescu a ştiut să cîştige preţuirea, prietenia şi colaborarea unor muzicieni francezi care scriau la publicaţiile sale. În sfîrşit, M. Mărgăritescu este unul dintre primii critici analişti, mărturie fiind ampla

[214] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Concertele lui George Enescu...* În: *Flacăra*, I, nr. 20, 3 martie 1912, p. 159.
[215] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al 3-lea concert George Enescu.* În: *Flacăra*, I, 22, 17 martie 1912, p. 17.
[216] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al II-lea concert al Quartetului bucureştean...* În: *Flacăra*, IV, nr. 28, 15 aprilie 1915, p. 274.
[217] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Gavriil Musicescu...* În: *Revista idealistă*, I, Tom IV, nr. 12, 1/14 februarie 1904, p. 512.
[218] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală, Recital al compozitorului George Cosmovici...* În: *Flacăra*, IV, nr. 30, 8 mai 1915, p. 298.

Scanned with OKEN Scanner

investigație în tematismul uneia dintre cele mai valoroase partituri ale noului val, *Acteon* de Alfred Alessandrescu, publicată în *Muzica* (nr. 2 din 1916), marcînd ultima treaptă, cea mai înaltă a îndeletnicirii sale de critic. Studiul este o demonstrație de cultură muzicală și profesionalism, spirit de observație și rafinament ce sesizează aspectele funciare ale limbajului muzical, semnalează temele și prezintă procesul metamorfozării lor, procedeele tehnice, filiații și reminiscențe impresioniste, subliniindu-se locul deosebit pe care-l ocupă în ierarhia compozițiilor moderne românești. Prin seriozitatea demersului analitic, studiul lui M. Mărgăritescu e un model al genului, o piatră de pionierat în practica muzicologică românească. De fapt, am atins o chestiune de fond privind profilul criticii lui M. Mărgăritescu, și care vizează abordarea unui gen superior cronicii propriu-zise, evidente în maniera în care survolează spațiul supus privirii. De regulă, alătură un stol de evenimente despre care scrie. Apoi, este și autorul unor studii de amploare, ce au văzut lumina tiparului în seriale, privind *Muzica populară românească* (*Muzica*, 1908), tratat astfel: *Cîntecul popular românesc* — în general; *Cîntecul popular, genurile vocale, instrumentale, dansuri și instrumente*, în care face distincție între cele folosite de „popor" și „lăutari".[219] Aici el expune propria-i teorie privind gamele românești;*Muzica la noi*, (*Gazeta Artelor*, 1902, în șase articole); *Studiu asupra reorganizării Muzicilor Militare* (*Muzica*, 1908, cinci seriale). Se interesa constant de muzica nouă a epocii, românească și universală, ceea ce se observă ușor în numeroase articole, dar această problemă a fost abordată și în două materiale speciale: *Cîteva cuvinte asupra muzicii contemporane* (*Muzica*, I, 1908, nr. 2) și *Muzica de azi și muzica de mîine* (*Muzica*, II, 1909, nr. 2—3). Nutrește o deosebită considerație pentru creația lui Verdi și a lui Wagner, acestea fiind extraordinare prin multilateralitatea personalității, prin forța geniului lor. Referindu-se la partitura operei *Tristan și Isolda*, criticul o caracterizează sobru, dar cu căldură . . . „e drama de aur cea mai senzuală, cea mai ideală, cea mai sfîșietoare pe care imaginațiunea unui artist a avut putință de a concepe"[220] . . .Criticul se ocupă și de creații mai puțin cunoscute ca, spre exemplu, de *Compozițiile pentru pian ale lui Wagner* (*Muzica*, II, 1909, nr. 1). Veneratia pentru Verdi apare elocventă în rîndurile scrise cu prilejul centenarului nașterii: „Să ne închinăm smeriți în fața mormîntului său pe care pururea vor străluci printre veacuri în litere de aur: *Aida*, *Requiemul*, *Otello* și *Falstaff*"[221].

Evident, diapazonul tematic al scrierilor sale muzicale a fost amplu. A susținut cu plăcere interpreții, a fost receptiv față de gustul și nivelul publicului. „Regele momentului"[222], cum era denumit interpretul, găsea în remarcile criticului observații de fond, bine întemeiate și constructiv formulate. Radiază de bucurie văzînd că tinerii români se consacră artei interpretării

---

[219] Asupra acestei probleme M. Mărgăritescu insistă, de vreme ce întîi o tratează public în *L'Indépendance Roumaine*, XXVIII, nr. 8560, 8562, 8563, august 1904.

[220] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al VI-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, IV, nr. 15, 24 ianuarie 1915, p. 115.

[221] Mărgăritescu, M. *Giuseppe Verdi*, În: *Flacăra*, II, nr. 51, 5 octombrie 1913, p. 406.

[222] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală . . . Concertele violonistului E. Ondricek...* În: *Revista idealistă*, III, Tom IV, nr. 12, 1905, p. 281.

consemnînd modificarea opticii retrograde care trona la noi, nelăsînd copiii înstăriţi să se dedice muzicii... Susţine, în repetate rînduri, ideea permanentizării Operei Române, deoarece, pe lîngă avantajul răspîndirii cultului pentru artă, devenea un „refugiu cald şi binefăcător" pentru elementele talentate, acei fii... „dezmoşteniţi ce vegetează azi prin ţară sau pribegesc prin străinătate"[223]. În acest context, el afirmă hotărît că mediul muzical de la noi tot nu era prea favorabil cultivării elementelor dotate. „Multe talente muzicale lîncezesc la noi din cauza neprielniciei mediului în care trăiesc şi lipsei unui debuşeu care le-ar putea prilejui un asalt înfloritor"[224]. Nu scapă niciodată ocazia să se bucure de împlinirile muzicienilor noştri peste hotare. În această ordine de idei intră şi Raoul Günsbourg, considerat „extraordinar om de teatru", avînd un rol marcant în montarea unor noi creaţii lirice la Opera din Monte Carlo pe care o conducea.

Un aspect pe care nu vrem să-l trecem cu vederea, deşi a fost clarificat cu iuţeală, priveşte o acuzaţie de plagiat apărută în *Rampa* (II, nr. 331, 25 noiembrie 1912, p. 1), sub semnătura lui Silvio R. Erau aduse pe banca acuzării rîndurile scrise despre *Sonata în la major pentru vioară şi pian* de César Franck, preluate din volumul lui Camille Mauclaire *La religion et la musique*, p. 175.[225] Cum textele au fost puse pe două coloane, faptele erau concludente. Era, în fond, o practică mai întîlnită la noi, o acreditase şi N. Filimon... În numărul următor al *Rampei* (nr. 322, 26 noiembrie 1912), se revine, arătîndu-se că M. Mărgăritescu a comunicat că vinovăţia o au tipografii care ar fi omis ghilimelele şi numele autorului francez. Era firesc ca criticii noştri să fie la curent cu literatura de specialitate a vremii, iar similitudinea ideilor probează necesitatea informării. Preluările exacte ale scrierii muzicologului francez reprezintă un fapt regretabil care umbreşte, într-adevăr, figura strălucitoare, totuşi, a lui M. Mărgăritescu, dar nu o diminuează.

O înflăcărată pledoarie face M. Mărgăritescu la începutul anului 1916 cînd, preluînd o idee care circula, propune, cu argumentele unui specialist cu stagiu, înfiinţarea unei obşti pe scară naţională care să-i cuprindă pe toţi iubitorii de muzică, deoarece această artă înalţă sufletele şi propovăduieşte idealurile păcii, ale înţelegerii. Invocînd axioma că „muzica aparţine unei naţiuni, în timp ce educaţia priveşte pe ficare individ în parte", M. Mărgăritescu sugerează găsirea unei forme oragnizatorice capabile să regenereze interesul pentru muzică, pentru dezvoltarea acestei arte în toate compartimentele sale şi răspîndirea ei în cele mai largi straturi sociale. Această formă ar fi *Amicii muzicii* care ar avea şapte obiective principale: unirea celor care iubesc muzica; dezvoltarea tuturor formelor de manifestare ale muzicii; încurajarea, editarea şi difuzarea creaţiilor compozitorilor români; fondarea unei case de ajutor pentru muzicienii săraci; organizarea de concerte cu adevărat populare, adică destinate unui auditoriu larg; protejarea tuturor formelor artei muzicale naţionale şi propagarea lor peste hotare; construirea unui Palat al muzicii, cu săli de concerte şi operă.

---

[223] Mărgăritescu, M. *Opera Română*. În: *Flacăra*, III, nr. 7, 30 nov. 1913, p. 62.
[224] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*. În: *Flacăra*, IV, nr. 31, 16 mai 1915, p. 311.
[225] Mărgăritescu, M. *Muzica în străinătate*. În: *Teatrul*, I, 3 septembrie 1914.

Scanned with OKEN Scanner

În plan repertorial, M. Mărgăritescu, de asemenea, trasează un program larg în care se preconizează perseverarea în admirarea muzicii compozitorilor clasici, cuvînt care însemna marii autori ai tuturor epocilor stilistice revolute, punînd un accent greu și pe creația modernilor, demonstrînd o largă deschidere. Nominalizează trei personalități: Debussy, R. Strauss și Fauré. De asemenea, are în vedere, în frontul muzicii moderne, și „Școala noastră tînără", deci partiturile autorilor români. De fapt, *Amicii muzicii* ar facilita o politică susținută de promovarea artei naționale, căci ar da prilejul de a face „din această muzică, nu numai expresia, dar și rafinamentul spiritului român, a geniului său, a tradițiilor sale, a tendințelor sale . . ."[226]

Temerară viziune de perspectivă!

Fondatorul revistei *Muzica*, criticul temut și citit cu respect M. Mărgăritescu înscrie o pagină densă în istoria artei noastre muzicale, deschizînd orizonturi noi în gîndirea teoretică, prin profunzimea analitică, vigoarea aforistică a ideilor și pasiunea nedezmințită cu care a slujit muzica națională în toate ipostazele sale.

HENRICH GÖRING

Iată un nume pe nedrept uitat astăzi, dar care era foarte cunoscut în primele două decenii ale veacului, datorită susținerii cronocii muzicale la ziare și reviste ca: *Bukarester Tageblatt, Gazeta artelor, Teatru-Muzică, Muzica, Arta română, Arta, Rampa, Revista idealistă, Viitorul, Voința Națională*. . .

A editat *Tribuna Muzicală* și *Arta muzicală* (în colaborare). Publică intens, din 1903, dar poate a început mai devreme, fiind născut în 1874, aproape patru decenii. Amploarea ecoului la cronicile sale a fost însemnată, pe măsura perspicacității, oportunității ideilor sale. A cultivat cronica de concert, bine gîndită și cu trimiteri tăioase, iar mai apoi, articolul de bilanț asupra stagiunilor. Îi era dragă schița monografică, deoarece îi permitea portretizarea muzicienilor pe care-i surprinde cu nostalgie și simțire. Eduard Caudella îl caracteriza prin cuvintele, „excelentul și competentul" . . . colaborator al mai multor ziare."[227]

A scris ani în șir despre amatorii muzicii de origine germană stabiliți la București, despre Societățile muzicale germane și manifestările lor, sesizîndu-le performanțele în includerea unor creații monumentale în repertoriul lor. În periodicele de limbă germană tipărite în capitală, H. Göring a susținut muzica, muzica românească și corifeii săi, a cultivat gustul muzical, a propovăduit încrederea în cultivarea superioară a melosului popular. Cine dorește să cunoască viața muzicală a epocii, o află, pe larg reflectată, într-un impresio-

[226] Mărgăritescu, M. *Les amis de la musique*. În: *Magazine Ilustré de L'Indépendance Roumaine*. București, XXXVIII, 12293, 4 ianuarie 1916, p. 2.

[227] Caudella, Ed. *Geniu, talent și gust muzical*. În: *Arta română*, Iași, I, nr. 3, martie 1908, p. 34.

nant, cortegiu de manifestări în *VoințaNațională*, unde colaborează ani la rînd, susținînd *Cronica muzicală*, *Revista concertelor* (cînd se referea la mai multe), *Revista muzicală* (cînd manifestările erau eterogene) și *Reflexii muzicale* (articole de gîndire și program). A pledat cauza *Operei Române* (*Voința națională*, XXVII, 7432, 18 aprilie 1910, p. 2), făcîndu-i istoricul, în care G. Ștephănescu își avea locul de fondator, arătînd că există toate condițiile pentru așa ceva, în afara unuia: „capitalul".

Competența, seriozitatea, pasiunea și spiritul de observație sînt atributele de căpătîi în cronicile sale. Căci atunci cînd vom ajunge să le editäm se va putea vedea ce forțe enorme a avut în trecut frontul criticii noastre muzicale! Scriind despre unul dintre concertele Coralei *Carmen* care-și face un titlu de onoare în a prezenta creații axate pe melodii populare, H. Göring elogiază această platformă, venind cu unele corectări: „E o moștenire sfîntă care trebuie păstrată; e ca și o liră ale cărei strune vibrează la cea mai mică atingere și care cere să fie păstrată de oameni care știu să dea viață acestor forme reci și învechite".[228] Criticul este de părere că șansele succesului în valorificarea melodiilor populare constau în punerea în valoare a specificului lor, a „accentului propriu", fără ca să fie „împletite" cu „imnuri reci", împrumutate de la alte popoare.

Că susține cu tenacitate muzica românească, rezultă și din recomandarea adresată lui D. Dinicu ca să manifeste grija în programări față de soliștii și compozitorii țării noastre.[229] De altfel, cronica concertelor simfonice, camerale, corale ca și a spectacolelor lirice era specialitatea lui H. Göring, care întreținea rubricile muzicale, împreună cu M. Mărgăritescu, în *Teatru-Muzică*, semnînd o vie relatare a reprezentației *Rigoletto* cu Titta Ruffo și evocă „festivalul" cu Batistini din 1900, ceea ce înseamnă că se afla pe față și în acea vreme.

În 1903—1904 întreprinde o călătorie, trimițînd mai multe corespondențe din Londra, Paris, Hamburg, Stuttgart, Berlin, Dresda, de unde înfățișează viața muzicală, relatînd evenimentele, între care un spectacol *Parsifal* de Wagner. Despre această ultimă operă wagneriană va scrie apoi mai amănunțit în *Tribuna muzicală* (I, 2, 15 mai 1909).

Dintre materialele sale, dispersate în diverse periodice, ne reține atenția *Muzica populară română și culegătorii ei* din *Gazeta Transilvaniei* în care emite mai multe gînduri prețioase privind ființa românească, subliniind nealterarea fizionomiei cîntecului popular. Deosebește două categorii de muzicieni, „apostoli" care se ocupă de tezaurul folcloric, pentru ca generațiile viitoare să aibă surse de cunoaștere a bogăției sale melodice: culegătorii și compozitorii. E însă adevărat că distincția nu e prea clară între categorii, de vreme ce înșiră acești muzicieni, fără să-i departajeze clar: G. Musicescu, P. Ciorogariu, I. Vidu, G. Dima, T. Brediceanu, I. Mureșianu, B. Anastasescu.[230]

---

[228] Göring, H. *Cronica muzicală. Concertul Societății „Carmen"*. În: *Voința Națională*, 12 noiembrie 1905.

[229] Göring, H. *Concerte simfonice*. În: *Teatru-Muzică*, I, nr. 5—6, 11 ianuarie 1908, p. 3.

[230] Göring, H. *Muzica populară română și culegătorii ei*. În: *Gazeta Transilvaniei*, LXXIV, nr. 266, 4—17 decembrie 1911, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Nu omite nici problema apelării la melodiile populare și patriotice care constituie adevărata „carte de aur a muzicii naționale."

De creația muzicală românească s-a ocupat, în 1908, publicînd *George Enescu*, în *Bukarester Tageblatt* (10 ianuarie 1908) și în *Voința Națională* (XXV, nr. 6786, 19 ianuarie-11 februarie, p. 1), în care analizează atitudinea compozitorilor față de folclor și noua etapă pe care o înscrie, remarcînd, în mod special, valoarea *Simfoniei I*, considerînd-o drept o adevărată „renaștere"...

Cu satisfacție, criticul remarcă avîntul muzicii românești, înregistrat în toate sectoarele, inclusiv în cel al compoziției: „În domeniul muzicii s-a făcut multă schimbare de un timp încoace, prin diferitele manifestări s-a putut arăta scepticilor că și aci în țară avem talente remarcabile care vor duce faima numelui de român peste hotarele țării. Societăți corale, filarmonice, o orchestră disciplinată unde se face muzica clasică și modernă, în scop de a educa masa cea mare a populației noastre, prin concerte numeroase și cu prețuri de intrare minime; soliști de toate categoriile, compoziții geniale, iată produsul domeniului nostru muzical."[231]

Concluzia, ideea dominantă afirmată, era că muzica românească se află în pragul unei renașteri.

O idee valoroasă o susține în retrospectiva *Examenele și producțiile Conservatorului*[232], fiind de acord că străinii au avut un rol important în declanșarea procesului modernizării artei muzicale la noi, dar ei nu au avut energia și forța de a o duce la înflorire. Într-o schiță monografică consacrată lui G. Musicescu, subliniază gestul său de a fi refuzat oferta de a rămîne maestru de cor la Catedrala „Sfîntul Isac" din Petersburg, preferînd să se întoarcă la Iași, unde a creat un cor faimos.[233]

Cum se obișnuiau bilanțuri ale vieții muzicale, H. Göring se specializează în acest gen de critică, privind în ansamblu „mișcarea muzicală", pe care o analizează în cele mai intime resorturi, sesizînd elementele de viitor. Pe D. G. Kiriac îl socotește... „apostolul cu muzica neamului" deoarece a concertat în Transilvania și Bucovina, a realizat grandioasa reuniune a Societăților corale,... „cea mai sublimă apoteoză a cîntecului și versului românesc".[234]

Importanța coralei revine în cronicile sale, văzînd într-o lucrare de istorie a muzicii românești un spațiu serios acordat acestei Societăți, deoarece poartă stindardul mișcării corale la noi, fiind un model; a ridicat cîntarea corală care, pînă la înființarea ei, era apanajul școlilor, a contribuit la formarea unor cîntăreți și dirijori care s-au angajat să dea cinstirea cuvenită muzicii populare, a facilitat cunoașterea coriștilor de pretutindeni. În plus, corala a pus în lumină... „valoarea atîtor compozitori români și bogăția melodică a muzicii noastre naționale".[235]

---

231 Idem, ibidem.

232 Göring, H. *Examenele și producțiile Conservatorului*. În: *Arta*, I, nr. 7, 1 iulie 1912.

233 Göring, H. *Gavriil Musicescu*. În: *Muzica*, I, nr. 6, p. 205, martie 1909.

234 Göring, H. *Mișcarea muzicală a anului 1912*. În: *Revista idealistă*, XI, ianuarie 1913, p. 53.

235 Göring, H. *Concertul Societății corale „Carmen"*. În: *Voința Națională*, 13 noiembrie 1911.

Scanned with OKEN Scanner

G. Enescu este elogiat pentru inițiativa instituirii premiului național de compoziție, de adîncă semnificație: „Și de se va scrie cîndva istoria muzicei la noi — nota cu o oarecare ezitare H. Göring, obsedat parcă de acest proiect — aspect ce va forma un capitol aparte și promotorul acestei idei va fi înscris cu litere de aur pe frotispiciul panteonului muzical al țării românești"[236].

H. Göring îl prețuiește pe Enescu și ca compozitor, pentru individualitate, modul de concepție, inteligență în dezvoltarea tematică și instrumentală[237].

Fără să exceleze în folclor, a scris despre *Instrumentele muzicale ale românilor* (1909), a recuzat culegerea lui P. Ciorogariu. *Vioara și constructorii ei* e temă pe care o prezintă în 1909 și pe care o va dezvolta într-o broșură. A mai scris și *Despre pian și pianine*. Admirator al lui Eminescu, a conferențiat (1909) despre acesta și muzica. Un interesant articol publicat în *Tribuna* (nr. 2, 1911) este *Eminescu și muzica*, surprinzînd locul muzicii în viața marelui poet. În *Voința Națională* (11 noiembrie 1911) elogiază solicitudinea lui D. Dinicu față de partiturile tinerilor simfoniști români, incluși în repertoriul simfonicelor — era vorba de I.N. Otescu căruia i s-a cîntat *Le Temple de Guide, La rose rouge...*

Cercul problematicii care-l interesează pe H. Göring este determinat de manifestările artistice; deci i se potrivește de minune încadrarea în tipul clasic de cronicar, articolele care fac excepție sînt destul de rare. A scris și despre critică, la modul general, a conturat portretele unor personalități: Bach, Haendel, Mozart, Chopin, Berlioz, Wagner, Massenet, Charpentier. A anunțat și întocmirea unui dicționar muzical, din care a publicat însă foarte puțin.

Foarte activ, H. Göring a dus cea mai comună activitate de gazetar, risipindu-se la publicațiile care-l acceptau, zburînd ca fluturele din floare în floare.

Valoarea cronicilor sale este indiscutabilă, deoarece ele se fundamentau pe o cultură muzicală și pe finețea gustului. Apoi, H. Göring este critic fără alte veleități, nu a emis pretenții mari, nu a căutat să parvină prin scrisul său. Onestitatea și francheța sînt însușiri peremptorii ale paginilor semnate de el, pagini cu ecou imediat, ce reflectă tendința momentelor, fără reverberații puternice în timp, deoarece n-a fost un vizionar, un critic de direcțiune. Această constatare nu-i slăbește prestigiul dobîndit printr-o muncă asiduă, ce excela în consemnarea, în surprinderea luminilor și umbrelor vieții muzicale, în cele mai variate ipostaze, dar fără să se dedice unei anumite zone, să se specializeze într-un anumit gen, operă, concert simfonic, coruri... Făcînd de toate, nu s-a realizat sclipitor în nici o sferă a criticii muzicale, ceea ce nu înseamnă nicidecum că nu a prestat o muncă utilă de popularizare a valorilor artei sunetelor. H. Göring e un nume falnic în galeria criticilor, chiar dacă sclipește estompat.

---

[236] Idem, ibidem.

[237] G. O. Ring, *Concertul violonistului George Enescu*. În: *Rampa*, I, nr. 104, 24 februarie 1912, p. 1.

MAX REINIGER

Critic de limbă germană, cu o fecundă activitate în paginile ziarului *Bukarester Tageblatt*, la răscrucea celor două veacuri, M. Reiniger, relatează conștiincios, nu numai despre producțiile Societăților muzicale germane din capitala României dar, și despre manifestările curente, oprindu-se cu pasiune asupra celor camerale și simfonice. Îi este caracteristică insistența asupra evenimentului, descris și comentat pe larg, ceea ce favorizează și aprofundate judecăți de valoare. Vom argumenta aserțiunea recurgînd doar la o idee dintr-o cronică, de fapt, un portret, din aprilie 1900, extrem de interesant, deoarece surprinde momentul autocăutării individualității stilistice a tînărului George Enescu. După ce i se recunoaște talentul, se constată că procesul cristalizării personalității nu e încă format. Și acest lucru e adevărat, ținînd seama că Enescu se găsea în perioada elaborării rapsodiilor. Criticul intuiește influențele care-l dominau pe Enescu, Brahms și „extrema stîngă a unei școli franceze" (nu-l menționează pe Debussy, probabil nu-i cunoștea lucrările), după care ... „putem considera deci rodul creației sale de pînă acum, în care el vădește, fără îndoială, o gîndire muzicală excepțională, doar ca o perioadă de trecere plină de promisiuni, din care tînărul compozitor va intra în curînd în faza limpezimii și își va dobîndi deplina independență".[238]

Asemenea considerații cu o bogată problematică, dedusă din analiza creației, sînt o dovadă a maturității, mai exact, a maturității criticii noastre muzicale.

OSCAR SPIRESCU

Cotidienele, care în această epocă acordau spațiu cronicilor muzicale, ascund cîteva nume importante iar noi nu putem aspira să survolăm imensa cantitate de pagini ale periodicelor. Rămîne o fereastră deschisă larg viitorilor muzicologi... Unul dintre aceștia este și Oscar Spirescu, muzician despre care se cunosc puține lucruri astăzi, dar care a desfășurat o bogată activitate ca dirijor și, iată, descoperim în ultimul moment și ca critic, semnînd cronici în *Epoca*, în jurul perioadei 1898—1901. Bănuim că tot el se ascunde și sub pseudonimul S.P. Ricot. Urmărește cu pasiune concertele simfonice, relatînd cu minuție și ochi critic manifestările, înscriindu-se perfect în stilul și tipologia criticii muzicale de atunci. Nu e cu nimic mai prejos, prin stil și idei, decît mulți din colegii critici, ba, am spune, era mai în temă decît unii, deoarece întot-

[238] Reiniger, M. *Georges Enescu*. În: *Bukarester Tageblatt*, XXI, nr. 90, 22 aprilie 1900.

deauna privește muzica din interiorul ei, ceea ce i-a permis să insiste asupra naturii expresive, asupra momentelor și structurii ei.

Astfel, în cronica la *Fantezia pentru pian și orchestră*, lucrare de școală, executată într-un concert simfonic la 26 martie 1900, O. Spirescu insistă pe larg asupra fiecărui moment, descriindu-l cu lux de amănunte, semnalînd, între altele, și existența, la un momnet dat, a unor inflexiuni bisericești, concluzînd: „... Ca și în *Poema Română*, Enescu s-a arătat un admirabil compozitor, pentru care arta orchestrală nu mai are nici un secret."[239]

Cronicile sale, ample desfășurări ideatice, fără a fi prea personale ca stil, aveau o ținută care le marca eficiența educațională.

IULIU I. ROȘCA

Continuă activitatea pe frontul criticii muzicale și Iuliu I. Roșca (10 XI 1858—15 XI 1940), adeverind parcă afirmația că poți să scrii enorm de mult, dar să rămîi, finalmente, fără operă. Fiind redactor la *România Muzicală*, preia, în 1904, *Revista teatrală și muzicală*. Pînă în 1907—1908, I.I. Roșca a elaborat nenumărate materiale dar, semnînd relativ puțin față de cît a scris, nu i se mai poate stabili, decît parțial, opera de critic. Recurge la o sumedenie de pseudonime: Rasco, Refa, Don Remi, Do, Re, Fa, Sol, Dormidont, Donart, Lucilius, A.C. Șor,[240] Acușor, I. Șor, Acșor, Oscar. Cum era un om de condei, cu studii muzicale sumare, preferă teme muzicale generale, uneori și analitice, cu referințe asupra structurii interioare a partiturilor. Din această cauză pseudonimele Do, Mi, Sol, Do și altele îl prezintă ca autor al unor articole de substanță muzicală, bunăoară, despre *Poema Română*. A scris texte pentru coruri, lieduri, romanțe, piese de teatru (*Fata de la Cozia*, *Lăpușneanu*), a tradus librete. Dintre numeroasele periodice la care a colaborat să reținem pe cele străine: *La Renaissance littéraire et artistique*, *Revue d'art dramatique et musical*.

Tematica preferată vizează aspecte literare și generale: *Din viața lui Cherubini ca diector al Conservatorului din Paris*, *Victor Hugo*, *Muzica în școlile secundare*, *Corespondența din Govora*, *Noul director al Conservatorului*, *D. Popovici-Bayreuth*, *Iași*, *Concertul capelei ruse*, *Concertele pianistului Sauer*, *Seara artistică a dlui Ventura*, *Manifestări aristice în timpul vacanțelor*, Cronici permanente. Fiind extrem de activ și ca critic, stilul său era limpede și ferm, iar observațiile la obiect și substanțiale ...

Se poate deduce și din aceste titluri că I.I. Roșca reprezintă, într-un fel, reportajul muzical, consemnarea unui eveniment, creionarea unui portret. Era potrivit pentru activități redacționale, administrative. În 1907 a devenit

[239] Spirescu, O. *Cronica muzicală*. În: *Epoca*, București, IV, nr. 1279—85, 29 martie 1900, p. 1.

[240] Straje, Mihail. *Dicționar de pseudonime*, București, Edit. Minerva, 1973, p. 612.

delegat pentru România al Asociației Internaționale a artiștilor și Compozitorilor cu sediul la Paris. Curios, în deceniul al doilea al veacului nostru, I.I. Roșca dispare din cîmpul criticii, pentru a reveni, pe alte planuri, după 1920. Activitatea de critic muzical a lui I.I. Roșca trebuie privită în contextul publicisticii sale.

Din 1877, tipărește volume, traduceri, scrieri literare și teatrale, poezii, dintre care originale: *Zîna florilor* (1879), *Ce timpuri, ce moravuri,* nuvele (1880), *Sacrificiu pentru sacrificiu,* roman (1881), *Fata de la Cozia,* dramă (1886), *Lăpușneanu, Domnul Moldovei,* dramă (1886), *Scriitori și artiști,* amintiri (1890), *Sonata Kreutzer de Tolstoi,* traducere (1891), *Obraze cu mască și oameni fără obraz* (1925), *Femeia română după cîntecele populare* (1927). De asemenea, un volum de cronici din anii 1882—1890, intitulat: *Din viața de București.* I.I. Roșca avea umor, găsind corespondențe pentru a proiecta mai pregnant o formulare critică. Astfel, iată cum scrie despre spectacolul *Hughenoții* cu L. Breval (București, ianuarie 1904): „... reprezentațiunea ...trîmbițată *urbi et orbi* prin toate mijloacele și cu toate alămurile faimei, a fost un adevărat masacru, nu al *Hughenoților,* căci tabloul acesta nu ni s-a înfățișat, ci al operei grandioase a marelui compozitor."[241]

Personalitate culturală complexă, de profil reportericesc, fără adîncime, I.I. Roșca a oscilat între muzică și ziaristică-literară, fiind, în cele din urmă, mai aproape sferei artei sunetelor. Scrisul său avea darul să țină cititorul la curent cu evenimentele muzicale bucureștene, arareori cele din străinătate, prin cîteva corespondențe din Bruxelles, Paris... A fost unul dintre cei mai conștiincioși colaboratori ai *Familiei* lui I. Vulcan, susținînd rubrica *Salon,* în care consemna, cu calm și într-o limbă neagrementată, evenimentele muzicale, îndeosebi manifestările lirice, simfonice, camerale, corale. Comentariile sînt pertinente, dar fără implicații în problemele creației, latura exterioară frapîndu-l în mod dosebit. Aprecierile la adresa interpreților prevalează, lăsînd să se întrevadă o destul de mulțumitoare cultură muzicală. Sîntem, totuși, contrazișși, în cîteva rînduri, I.I. Roșca fiind tentat să judece și partituri, ca în cazul *Poemei Române* de Enescu, cu ocazia primei audiții, exprimînd entuziasmul său nereținut că, în sfîrșit, un talent mare se anunță.

A iubit muzica italiană, dar nu l-a disprețuit pe Wagner, îndemnîndu-l pe Wachmann să-l introducă mai curajos în concertele sale. Simțul său artistic arareori îl înșela, reușind să deosebească autenticul, să discearnă valoarea. Scriind despre *Marioara* lui J. Paschill, dovedește curaj, arătîndu-i slăbiciunile cu ușoare accente comice... „libret confuz, cu totul lipsit de acțiune și care ar fi fost cu desăvîrșire adormitor, dacă autorul-compozitor n-ar fi avut la îndemînă tobele și tromboanele care să mai împiedice libretul de a-și face în tihnă efectul somnifer."[242]

Venind, în critica muzicală, dinspre literatură, I.I. Roșca se înscrie ferm pe linia lui N. Filimon, în sensul că stilul său e viu, colorat și antrenant, presărat cu reflecții și picanterii, ca spre exemplu cronica despre opera *Bărbierul din Sevilla,* în care nu iartă nici direcția, nici cîntăreții și nici pe cro-

[241] Don Remi. *Hughenoții cu Dra Bréval.* În: *România Muzicală,* București, XV, 3—4, 1—15 februarie 1904, p. 20.

[242] Refa. *Cronica teatrală. Reprezentația operei „Marioara".* În: *România Muzicală,* XV, 9, 1—14 mai 1904, p. 64.

nicarii unor ziare care, în sfîrşit, au devenit mai incisivi, ca unul ce prelua ecouri din public la adresa reprezentaţiei nefavorabile. „Astfel (cronicarul n.n.), ne asigură că un muzicant care da tonul pe care cîntăreţii nu-l prea nimereau, ar fi zis, aproposito de tenorul Boldovini (Contele Almaviva), la adresa dlui Miclescu-Popa, unul din impresarii operei: «Cu un popă la operă nu se poate să nu avem un tenor paraclisier»", iar un spectator, cu privire la baritonul Pagnoni (Figaro), „Pe aşa bărbier nu l-aş lăsa nici să-mi puie ventuze!"[243]

Nu trebuie să se creadă că, în general, acesta e genul caracteristic criticului, care dovedeşte gravitate cînd împrejurarea o cere. În *Arta şi literatura în gazetele publice* e foarte polemic, necruţînd ignoranţa şi lipsa de patriotism a celor care nu încearcă să pătrundă în universul tinerei arte naţionale. Scrie mult despre *Conservator*, nu lipseşte de la concertele corale, relatează fiecare manifestare camerală din ciclul „Seratelor" iniţiate de directorul *Românei Muzicale*, călătoreşte în provincie, îndeosebi la Brăila, informîndu-şi cititorii despre orizontul producţiilor muzicale de aici. În atenţia sa au fost şi marii virtuozi care ne-au vizitat, consemnîndu-şi cu minuţie impresiile de auditor.

A urmărit cu interes şi emoţie promovarea interpreţilor români, bucurîndu-se de succesele repurtate, vreme de cîteva decenii. Cronicile sale, cînd vor fi adunate în volum, vor oglindi procesul înălţării muzicii noastre ca şi lărgirea treptată a orizontului său. Dar, oare, nu acelaşi lucru se poate realiza şi din cronicile altor aşi ai condeiului pe teme muzicale? Desigur, însă I.I. Roşca a scris cu aplomb, a trăit fiecare clipă, fiecare satisfacţie sau deziluzie pe care diversitatea vieţii muzicale i-a oferit-o cu destulă generozitate.

Concluzia? I.I. Roşca a fost un arhitect al revistelor muzicale, cu un însemnat rol în munca redacţională, care l-a solicitat într-atît, încît şi-a neglijat propria-i operă de critic muzical.

Cam în aceeaşi categorie pot fi încadraţi alţi doi corifei ai periodicelor muzicale din etapa anterioară, care mai scriau după 1898, Ilie Demetrescu şi V. Grigorescu-Elvir, autori ai unor cronici răzleţe şi subţirele. Probabil şi ei au avut un aport mai însemnat pe linie redacţională, nereuşind să se menţină în compania unor personalităţi ca M.C. Cordoneanu, J. Movilă, M. Mărgăritescu şi, desigur, I.I. Roşca. Se pot indica apoi nume ce apar meteoric în publicistica muzicală, anume Scarlat Kossinski, în numai cîteva articole-portret: *J. Strauss, I. Herfner, A. Flechtenmacher;* Oscar Prusch — dirijorul de fanfară — care scrie, iarăşi, incidental, despre *Muzicile militare, Trupele de operetă* şi *A. Flechtenmacher*. Ambii aveau şi idei, dar scriind aşa puţin, nu şi-au făurit platformă de critici.

Pentru a fi critic, condiţia primară este să scrii, şi cu cît mai susţinut, cu atît mai bine. Destule nume apar şi dispar, publicînd în ziare şi arareori în reviste. L-am cita pe A.G. Cantacuzino (pseudonim Alca) ce o singură dată apare într-o publicaţie muzicală, scriind: *Despre cîntecele naţionale şi muzicile noastre militare* (*Muzica*, I, nr. 2, 1908, p. 43), generînd o discuţie

[243] Refa. *Cronica teatrală ... Opera.* În: *România Muzicală*, XV, 20, 15/28 noiembrie 1904, p. 139.

angajată de Stan Golestan, în ideea găsirii unor straie cît mai potrivite prelucrărilor folclorice.

În presa muzicală se întîlnesc și cîteva nume de corespondenți permanenți ce trebuie amintiți. De la New York scria *României Muzicale*, destul de des, sculptorul *George Iulian Zolnay*, un mare amator de muzică. Astfel, în decembrie 1898, arăta că, în metropola americană sînt cîțiva foști elevi ai Conservatorului bucureștean, ca de exemplu, concert-maestrul F. Kneisel. Altă dată, relatează despre serata românească în care s-a cîntat și *Uvertura* lui Wiest la *Nunta țărănească*, valsuri de I. Ivanovici.[244] Informează, în 1904, despre Expoziția Universală de la Saint-Louis. Din Germania scria Frederich Gherber.

MIHAI VĂCĂRESCU-CLAYMOOR

Lansat de Grigore Ventura, în 1880, pentru a semna cronici mondene în *L'Indépendance Roumaine*, M. Văcărescu, cunoscut prin pseudonimul Claymoor, a devenit un subtil observator al vieții bucureștene de la sfîrșitul veacului trecut, urmărind cu pasiune și consecvență manifestările teatrale și muzicale, recepțiile și cununiile de salon ale protipendadei pe care le descrie cu risipă de amănunte, în cuvinte pitorești. Observator analitic, înzestrat cu un simț remarcabil al cotidianului, M. Văcărescu a descris obiceiurile și mentalitatea cercurilor aristocrate, proiectînd un tablou strălucitor în care era surprinsă nu numai esența unor manifestări, fie ele artistice sau nu, ci și atitudinea publicului, mergîndu-se pînă la semnalarea unor elemente vestimentare, caracteristice, ca să nu mai vorbim de transcrierea în lungi liste a numelor participanților, evident, cercurile protipendadei. Născut la București, în 1848, în familia lui Iancu Văcărescu, Mihai va beneficia de o educație aleasă, desăvîrșită la Paris, liceul *Louis le Grand*.[245] Mama sa, Catinca Cantacuzino-Pașcani, a avut o puternică înrîurire asupra formării sale, insuflîndu-i interes pentru cele mai aparent neînsemnate aspecte ale vieții, asupra manierelor, regulilor de conviețuire specifice societății, toaletelor etc...

Animat de ideile fondatorilor culturii românești moderne, N. Văcărescu a urmărit, în întreaga sa activitate publicistică, cultivarea gustului artistic al publicului, oprindu-se insistent asupra datelor de conținut, simțire, ambianța în care avea loc respectiva manifestare, elementele adecvate care o înconjoară. Adeseori nu-l interesa valoarea în sine a operei, a interpretării, cît eficiența și impresia de care s-a bucurat. În acest sens, „Claymoor", prin abundenta sa operă de cronicar cotidian, are meritul de a oferi posterității aspecte pitorești ale epocii, descrise cu minuție și, adeseori, prețiozitate, încărcate de detalii, edificatoare pentru modă, atitudini și obiceiurile de atunci. Așa se explică frecventele momente ale cronicilor în care obiectivul

---

244 Zolnay, G. I. *Corespondența New York. O serată reprezentativă românească.* În: *România Muzicală, XIII*, nr. 4—5, 15 februarie — 1 martie 1902.

245 Ianegic, Ion. *Mihai Iancu Văcărescu, cronicar muzical.* În: *SCIA*, București, Edit. Academiei R.S.R., Tom 23, 1976, p. 167—172.

critic e îndreptat nu numai asupra evenimentului ce o declanşează, ci şi asupra datelor exterioare ce apar minore, dar care pigmentează relatarea, colorînd-o, însufleţindu-i autenticitatea. Nicidecum în ultimul rînd, observaţia sa e reţinută de înfăţişarea şi toaleta unei impozante doamne din elita bucureşteană, care participă la un bal, recepţie, concert... Stilul era întotdeauna adecvat, picant, demonstrînd că autorul vibrează în faţa coloritului de factură balcanică şi cosmopolită a societăţii româneşti.

Chiar dacă, în cele cîteva sute de cronici muzicale, se vor găsi şi unele care nu-l servesc în privinţa funcţiei educaţionale a îndeletnicirii scrisului său, este fără nici o îndoială că M. Văcărescu a operat cu noţiuni estetice, muzicale, în deplină cunoştinţă de cauză şi că, autodidactul muzical „Claymoor" a stăpînit noţiunile, demonstrînd cunoaşterea operelor asupra cărora se pronunţă. Competenţa îi este atestată de numeroasele referiri pertinente din cronici, dar şi din volumul de o deosebită valoare documentară şi memorialistică: *La vie à Bucarest 1882—1883.* (Bucureşti, Ed. Theil şi Weiss, f.e.) Personalitatea sa a făcut epocă prin atitudinea nu întotdeauna aprobatoare asupra pieselor lui I.L. Caragiale care, dealtfel, l-a şi persiflat într-un *Moment* ca gazetarul *Torturel*, printr-un stil rituos, încărcat de zorzoane şi panglicuţe multicolore.

De bună seamă, epitetul gazetar i se potriveşte de minune, deoarece rubrica sa e susţinută cu periodicitate, circa 5—6 ori săptămînal. Nu era propriu-zis o cronică, deşi preia atributele specifice acestui gen, constituindu-se în consemnarea fidelă, scrupuloasă chiar, a tuturor manifestărilor ce interesau cercurile înalte, ce marcau viaţa mondenă. Ori în categoria aceasta intrau, pe lîngă concerte, spectacolele lirice şi teatrale, şi reprezentaţiile de circ, turneele de orice fel, balurile, recepţiile, reuniunile unor societăţi, oferind informaţii asupra a ceea ce a fost, dar şi ce va fi, şi altele. Astfel, rubrica sa, fericit intitulată *Carnet de High-Life*, surprinde întotdeauna mai multe evenimente, dar în prim-plan se plasau manifestările artistice, prioritate avînd cele muzicale. Nu era o cronică, deoarece alături, pe aceeaşi pagină în ziarul la care a scris, figura o dată sau de două ori pe săptămînă *Cronica muzicală* susţinută cu aplomb de *Spontini*, respectiv M. Mărgăritescu. Deci, se întîmpla ca acest cotidian să ofere criticilor, în paralel, două opinii despre acelaşi concert, spectacol de operă. Din această cauză, M. Văcărescu insistă mult asupra cadrului în care a avut loc acel eveniment, descriind publicul, de multe ori prin listele notabilităţilor şi a doamnelor de onoare, prin reacţiile publicului, prin găteala artiştilor, părerile unor critici de peste hotare despre protagonişti şi altele, supunînd un larg diapazon de informaţii, din care nu lipseau, în cele din urmă, nici remarcile de esenţă, chiar dacă erau învăluite în cuvinte cu caracter mai general.

M. Văcărescu a fost un pasionat meloman, care a frecventat cu consecvenţă sălile de concert şi lirice, însemnările sale, adunate în volume, ar reflecta, în direct, viaţa muzicală românească pe o perioadă de aproape un sfert de veac, deşi, cu mult anterior, prinsese gust pentru operă, de vreme ce prima pe care a văzut-o, după cum mărturişeşte el însuşi[264], a fost *Lucia*

[246] Claymoor. *Carnet de High-Life.* În: *L'Indépendance Roumaine,* XXIII, nr. 6716, 24 februarie (8 martie) 1899, p. 2.

de Lammermoor cu Cornelia Creţu-Holösy în rolul titular, ceea ce se întîmpla, bănuim, prin 1860. M. Văcărescu iubește arta română și muzicienii ei, urmărindu-i în decursul anilor. Pe Charlotta Leria, care a debutat în trupa Operei Române cu acest rol, o revede, în *Lucia*, în 1899, și o consideră... „inimitabilă. Vocea e tot atît de pură și tot atît de proaspătă ca în acea epocă, și timpul, ireparabil timpul, n-a făcut decît să-i dea un și mai mare volum și o catifelare ca la vinurile bune".[247]

Gazetarul se bucură cînd se anunță reluarea unei stagiuni a Operei Române, ceea ce înseamnă că instituția, trupa, fusese acreditată ca atare. „Opera Română imită Phöenix-ul, renaște din propria sa cenușă. Aceasta se va întîmpla la 6 martie, cînd se va produce miracolul avînd-o pe afiș pe o cîntăreață mare a epocei: Dna Antonie Schläger... vestita privighetoare vine prima oară în Orient..."[248] Avem în aceste rînduri o mostră a stilului său, puțin convențional, dar limpede, cu destule informații lămuritoare, care parcă aveau și darul de a incita curiozitatea, de a face reclamă... Iată un alt exemplu, apropo de aceeași cîntăreață: „Stelele continuă să sosească în România. Vineri 6 martie, o mare stea a cîntului va debuta pe scena noastră lirică..."[249]

Nu o dată a pledat pentru cauza artei naționale, denunțînd cosmopolitismul, lipsa de interes pentru producțiile artistice autohtone. Cronicile muzicale le publică în *L'Indépendance Roumaine*, între 1880—1903, îndeosebi la rubrica *Carnet de High-Life*, etalînd preferințe pentru opera italiană, virtuozi instrumentiști, contribuind la acțiunea de educație muzicală a publicului. Este curios cum reușea acest cronicar să surprindă fenomenul interpretativ, fără să recurgă la atribute notorii, lăsînd impresia că știe să evite ceea ce nu pricepe, să spună și să spună convingător ceea ce stăpînea, vizînd, oarecum indirect, esențialul. În orice caz, cantitatea de informații pe care o oferea cititorului era consistentă și variată, pigmentată, pe ici, pe colo, cu patimă polemică. Iată o pledoarie în favoarea partiturii *Trubadurului*... „partitura lui Verdi s-a învechit, e chiar puțin demodată. Și totuși a fost încîntarea părinților noștri...

Rafinații de astăzi consideră orchestrația slabă și moale. Dar la epoca *Trubadurului* nu se inventaseră încă problemele muzicale și marii maeștri ai acelei vremi ca Bellini, Donizetti și Verdi în tinerețea sa, care aveau mai multă inspirație decît știință, puneau în armonii sublime preaplinul inimii lor, fără să fi recurs la aceste calcule matematice care dovedesc golul imaginației."[250]

Este interesant cum, opunînd cele două versiuni ale operei *Manon*, d-l cîștig de cauză muzicii franceze, lui Massenet, deși are cuvinte de laudă și pentru Puccini: „Muzica italiană diferă de cea franceză și prin caracter. Ea adoptă un ton prea serios pentru subiectul acesta, în timp ce compozi-

---

[247] Idem, ibidem.

[248] Claymoor, *Carnet de High-Life*. În: *L'Indépendance Roumaine*, XXII, seria 5, nr. 6375, 27 februarie (11 martie), 1898, p. 2.

[249] Claymoor. *Carnet de High-Life*. În: *L'Indépendance Roumaine*. București, XII, seria 5, nr. 6370, 22 februarie (6 martie) 1898, p. 2.

[250] Claymoor. *Carnet de High-Life*. În: *L'Indépendance Roumaine*, București, An. XXIII, serie V, nr. 6674, 12 ianuarie 1899, p. 2.

torul francez, pe acelaşi subiect, eminamente franţuzesc, a compus o muzică foarte spirituală, care se adaptează perfect episoadelor libretului, redă foarte liric caracterele calde, patetice, pasionate în momentele dramatice; e o adevărată bijuterie, cizelată cu o mînă de maestru. Dar aceasta nu înseamnă că nu consider muzica lui *Manon* de Puccini o operă de valoare, admirabil orchestrată, cu melodii fine care onorează pe autorul *Boemei* şi al *Toscăi.*"[251] De altfel, despre Puccini se pronunţă favorabil, deoarece muzica sa . . . „este foarte frumoasă. Maestrul italian s-a inspirat mult din Wagner, rămînînd totuşi italian. Orchestraţia este foarte frumoasă, savantă, aş spune chiar complicată. Ariile, foarte scurte, taie ca un suflu de briză şi se pierd în ansamblul orchestral."[252]

Evident, stilul criticului e literar prin excelenţă, făcînd risipă de stereotipuri ca „foarte frumoşi", complăcîndu-se în aprecieri ce nu depăşesc coordonatele melomanului sedus de farmecul în sine al muzicii. Se entuziasmează şi la reprezentaţiile româneşti, ca spre pildă la *Olteanca,* considerată „un mare succes"[253]. Şi totuşi, criticul are rezerve pe care le motivează convingător: „Dacă piesa este montată cu un plus de lux, în schimb, interpretarea a fost mai puţin bună . . . Trebuie spus de asemenea că această operetă (operă comică n.n.), al cărui subiect este de o complicaţie abracadabrantă, a părut demodată şi muzica prea banală. De ce?" Se explică: . . . „Compusă pe teme de valsuri, polci, quadrile şi arii cunoscute este agreabilă la ascultat şi facilă la înţeles".[254]

Susţine cu entuziasm arta cîntăreţilor noştri. Despre Elena Teodorini, văzută în *Navareza,* scrie: „Marea artistă lansează note înalte vertiginoase care par că planează în spaţiu, apoi deodată coboară gama de o agilitate armonioasă şi ajunge la note de o frumuseţe extraordinară."[255] Despre Darclée avea de asemenea cuvinte alese: „Doamna Darclée nu este numai o stea luminoasă a cîntului, ci şi o artistă dramtică inteligentă, care înţelege şi simte ceea ce joacă. Fermecătoarea divă se identifică într-atît cu rolul său, încît comunică publicului cele mai neînsemnate senzaţii".[256]

M. Văcărescu l-a admirat pe Enescu despre care, atunci cînd scrie, poate pentru a fi mai convingător, recurge la extrase din cronicile ce i-au fost consacrate în ziarele franceze. Reuşeşte din prima frază să sugereze amploarea evenimentului: „. . . Aseară palatul Ateneului a fost din nou în sărbătoare D-l Enescu . . ."[257]

---

[251] Claymoor. *Carnet de High-Life.* În: *L'Indépendance Roumaine,* XXIII, seria 5, nr. 8068, 13 (26) martie 1903, p. 2.

[252] Claymoor. *Carnet de High-Life.* În: *L'Indépendance Roumaine,* XXIII, seria 5, nr. 8040, 22 ianuarie (4 februarie) 1903, p. 2.

[253] Claymoor. *Carnet de High-Life.* În: *L'Indépendance Roumaine,* XXIII, seria 5, nr. 8077, 2 (15) martie 1903, p. 2.

[254] Idem, ibidem.

[255] Claymoor. *Carnet de High-Life.* În: *L'Indépendance Roumaine,* XXIII, seria 5, nr. 6682, 20 ianuarie 1899, p. 2.

[256] Claymoor. *Carnet de High-Life.* În: *L'Indépendance Roumaine,* XXIII, seria 5, nr. 8037, 19 ianuarie (1 februarie) 1903, p. 2.

[257] Claymoor. *Carnet de High-Life.* În: *L'Indépendance Roumaine,* XII, seria 5, nr. 6377, 1 (13) martie 1898, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Se remarcă multilateralitatea de muzician, subliniindu-se atributele componisticii: „claritate, originalitate și căldură". Iată cîteva cuvinte bine găsite despre Enescu, proclamat mare artist odată cu prima ediție a *Poemei Române:* „... tratează deja orchestra modernă cu o adevărată cunoaștere a resurselor sale, extraordinară pentru un debutant, fraza melodică îi este totdeauna clară, procedeele de dezvoltare simple și limpezi, arta compoziției realmente ingenioasă"[258].

M. Văcărescu a încetat pentru totdeauna să scrie în 24 iunie 1903, lăsînd în urma sa, mai ales în inimile femeilor, regrete neconsolate, deoarece credeau în cuvintele sale care le îndemna să păşească spre înaltele sfere ale artei, satisfăcîndu-le multe curiozități desprinse din miezul manifestărilor mondene. Și totuși, „Claymoor" a făcut mult mai mult decît atît...

CRONICARII DE LA RAMPA

Rubricile de muzică din *Rampa* au fost susținute de cîțiva autori consecvenți, scriind mai mult timp și, esențial, realizînd materiale mai substanțiale, înțelegînd prin aceasta că se încadrau perimetrului strict ziaristic, specific *Rampei*. Cu toate acestea, materialele privitoare la muzică din coloanele periodicului bucureștean reprezintă o bogată sursă de informare pentru cercetător, ce se cuvine bine filtrată înainte de a o accepta în totalitate.

Deci, la *Rampa* nu a existat un cronicar de muzică, ci mai mulți, unii ascunzîndu-se sub pseudonime, alții nu. Desprindem două faze, două generații, chiar dacă prima părăsește cam devreme scena *Rampei*. Astfel, prima e reprezentată de: R. Orchiș, M. Georgescu, F. Gherber, I.L. Dorna, D. Dumbravă, G. Horia, V.N. Candiano. A doua, N. Pora, E. Ciomac, E.L. Manu. Mai sînt și alții care colaborează, între care muzicienii Caudella, Otescu, e drept, sporadic. Niciunul din criticii acestei perioade nu își leagă numele exclusiv de *Rampa*.

Prima generație era formată din iubitori de muzică ce devin critici. A doua, superioară, era alcătuită din personalități mai pofund implicate în ființa muzicii. Indiferent de pasiunea și probabilitatea care-i anima, un lucru pare sigur, nici unul nu a făcut cronică de dragul cronicii, au servit muzica fiindcă au crezut în forța ei.

R. ORCHIȘ

Romnald (Ramiro, Roni) Orchiș a colaborat o scurtă perioadă, anume între noiembrie 1911 — aprilie 1912, după care a plecat în străinătate,

[258] Idem, ibidem.

bănuim pentru studii sau perfecționare. În mai 1913, trimite o corespondență de la München, despre noua operă a lui R. Strauss, *Ariadna la Naxos*. Spre deosebire de alți cronicari ce scriau despre orice, R. Orchiș a urmărit numai manifestările simfonice sau problemele ce vizau muzica simfonică. Începe printr-un material de popularizare a *Simfoniei a II-a* de Beethoven și continuă prin cronici la concertele simfonice ale orchestrei Filarmonice. Partizan al ideii superiorității muzicii simfonice, R. Orchiș are o metodă clară de consemnare a gîndurilor, pronunțîndu-se asupra compoziției și interpretării ei. În puținele cronici scrise s-a referit la Beethoven, Liszt, Berlioz, Wagner. Pentru a ilustra seriozitatea demersului critic ce caracteriza articolele lui R. Orchiș, vom arăta observațiile ce făcea pe partitură, ținînd cont de teme, locul acestora, plan tonal. Nesatisfăcut de interpretarea uverturii *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, criticul descrie cele cinci teme importante ce răsună aici, subliniind că, în culminație, trei apar contrapunctate. Recomandă dirijorului lectura cărții lui F. Weingartner: *Dirijarea simfoniilor lui Beethoven*.[259] Potrivit opiniilor sale, D. Dinicu nu pare un dirijor prea sigur.

Scriind despre *Preludiul la Legenda Trandafirului roșu* de I.N. Otescu, reține influența exercitată de impresioniștii francezi. Are însă rezerve privind măiestria tînărului compozitor român, care nu poate fi considerat un „rival" al lui Enescu, după cum pretinde.[260]

R. Orchiș publică și un interviu luat lui A. Castaldi, în care abordează frontal problema muzicii românești și a creației sale: *Marsyas* și *Simfomia I*. Scrie apoi și cronici lirice la spectacolul *Ernani* al Operei Române, *Tosca* al Operei Italiene. Reapare, la 1 decembrie 1918, cu o cronică despre un concert în care s-a cîntat *Simfonia a III-a* de Beethoven.

Pe G. Ștephănescu, într-o cronică la *Ernani* (20 aprilie 1912), îl consideră „... neobositul luptător al realizării unei opere românești", evident, al unei trupe. În primăvara anului 1912, în interviul pe care R. Orchiș îl ia lui F. Weingartner, se relevă valoarea ansamblului orchestral bucureștean.

Urmărind ascensiunea lui G. Enescu, criticul a găsit cuvinte potrivite nu numai pentru a remarca triumful, bunăoară, al *Simfoniei a III-a*, prezentată în primă audiție, ci mai ales semnificația și valoarea ei ... „Este desigur cea mai strălucită satisfacție ce s-a putut da genialului muzician pentru nepriceperea și indiferența cu care a fost întîmpinat în trecut, cea mai binemeritată răsplată pentru dragostea dezinteresată, pentru munca titanică pe care de ani de zile o depune pentru răspîndirea gustului pentru muzică, pentru educarea serioasă a unui public eminamente muzical". În sfîrșit, Enescu începe să fie considerat compozitor, ceea ce era de natură să-l satisfacă mai mult decît orice... „... dintre toate înfățișările sale de muzician, cea mai consistentă, cea mai trainică și deci cea mai scumpă lui, este fără îndoială aceea de compozitor."[261]

---

[259] Orchiș, Roni. *Simfonicul de duminică*. În: *Rampa*, I, nr. 90, 8 februarie 1912, p. 2—3.

[260] Orchiș, R. *Simfonicul de duminică*. În: *Rampa*, I, nr. 20, 9 noiembrie 1911, p. 3.

[261] Orchiș, R. *Cronica muzicală. Prima audiție a Simfoniei a III-a de George Enescu*. În: *Steagul*, București, V, 368, 29 mai 1919.

GEORGESCU MARIUS

Întotdeauna, semnînd G. Marius, apare mai întîi în postură de intervievant în chestiunea Operei Române, după care, drept concluzii, scrie *Pentru înființarea unei Opere Române*, în patru numere, arătînd necesitatea acestei instituții cu rol de primă însemnătate în formarea moralității poporului nostru. Marius Georgescu, medic de profesie, avea 24 ani cînd, în 1912, colaborează la *Rampa*, atras mai ales de spectacolele lirice, concertele corale și camerale. Despre Th. Fuchs, L. Cosma, N. Chebap, P. Casals are cronici elogioase. A fost un temut adversar al lui D. Dinicu, în mai multe rînduri cerîndu-i să cedeze bagheta și să reia acușul. Un titlu ca *Simfonicile parodie ale dirijorului caricatură* poate fi edificator pentru atitudinea pătimașă a criticului contra acestui muzician. Susține că pe scena Ateneului, prima scenă muzicală a țării, nu trebuie admis să se urce orișicine, aceasta apropo de un concert al tenorului N. Corfescu (*Ateneul Român și cabotinismul*).

Față de T. Brediceanu, manifestă o atitudine contradictorie. Într-o cronică pe marginea reprezentării tabloului etnografic *La șezătoare*, prezentat de carmeniști, criticul proferează aprecieri negative. Atmosfera i se pare „copilărească", motivele românești sînt „slab armonizate". Și pentru a-și impune opiniile, G. Marius se ridică împotriva acelora care nu acordau credit criticii cerîndu-le: „Schimbați-vă odată părerea că critica la noi se face după alte norme decît acelea ale adevărului artistic"[262]. Într-un articol foarte laudativ, G. Marius se justifică arătînd că, dacă *La șezătoare* a fost criticată, s-a datorat numai lui D.G. Kiriac, a cărui interpretare n-a convins. În tot cazul T. Brediceanu... „un primitiv, un reîntors la natură" este acel muzician care a sesizat vatra autentică a melodiilor populare, le-a cules și le-a valorificat în partiturile sale. Aruncînd o privire asupra culegerilor de muzică populară, susține că autorii nu au sesizat în profunzime zonele cele mai curate și reprezentative. G. Marius își dă seama că nu este bine informat asupra componisticii românești cînd scrie... „nu cunosc încercări serioase de muzică românească, decît la românii din Tansilvania și la unul singur aici la noi. Nona Otescu, care ocupă un loc cu totul aparte în componistica românească"[263]. Să nu fi auzit oare criticul *Rampei* nici o creație a lui George Enescu? N-ar fi exclus ca revenirea, corectarea aserțiunilor despre Brediceanu, prima oară desființat, a doua oară elogiat, considerat drept unul dintre cei mai autentici muzicieni români, să se explice prin severe apostrofări din partea acelora care înțeleseseră valoarea operei lui T. Brediceanu.

I.N. Otescu, se pare, era unul din compozitorii preferați ai criticului care, referindu-se la un concert de muzică românească exclusiv format din creațiile acestui compozitor, nu ezită să-l considere ca un eveniment pentru istoria mu-

---

[262] G(eorgescu), Marius. *Rampa muzicală. Societatea corală „Carmen". La șezătoare și „Cavalleria rusticana". Românii și opera română.* În: *Rampa*, II, 588, 13 decembrie 1913, p. 2.

[263] G(eorgescu), Marius. *Rampa Muzicală. Tiberiu Brediceanu.* În: *Rampa*, III, 646, 28 februarie 1914, p. 2.

zicei noastre"[264]. Iarăşi se confirmă mirajul exercitat asupra sa de muzica lui Otescu, atunci cînd publică unul dintre cele mai interesante articole — *Independenţa ritmică* — în care se sesizează şi chiar teoretizează o caracteristică stilistică a muzicii moderne. G. Marius face un istoric, evident, sumar, al ritmului, vorbeşte despre timpii accentuaţi şi neaccentuaţi, despre măsurile neregulate 5/4, 7/4, 18/8 şi 21/5. Arată că independenţa ritmică nu înseamnă neapărat schimbare de măsură, ci, mai curînd, schimbare de accente. Consideră că I.N. Otescu a sesizat această nouă şi modernă componenţă stilistică, fapt care conferă partiturilor sale originalitate.[265]

G. Marius s-a angrenat în scandalul cu opera lui Castrişanu, susţinînd în mod vizibil poziţia acelora care socoteau partitura vinovată că nu s-a cîntat, datorită dificultăţilor tehnice. Criticul are o intervenţie dură ce-l vizează pe D. Dinicu, dirijorul, care nefăcînd nici o declaraţie publică în această chestiune, e implorat, chiar somat să se pronunţe . . . „D. Dinicu e şmecher însă. Dsa trebuie să fie bine cu toată lumea. . . Ei bine, domnule Dinicu, tăcerea dumitale e şi ruşinoasă şi necinstită".[266]

Cert este că, după articolul în care apar aceste rînduri, G. Marius nu mai colaborează la *Rampa*, probabil, Castrişanu, ori Dinicu, ori terţe persoane s-au plîns, au intervenit făcîndu-l indezirabil pe cronicar. Acesta îşi oferă serviciile la *Făclia* (1914—1916) şi la *Scena* (1914),[267] unde scrie despre: *Opera şi studenţii, Aida, Masacrarea lui Faust*, concerte simfonice, între care şi concertul în care a răsunat în primă audiţie uvertura *Moldova* de Caudella, bucurîndu-se de succes. „În general a plăcut, lucru care m-a bucurat, căci am fost obişnuit să aud numai lucruri rele pentru tot ce e românesc. Dar pentru ce, pînă acuma, maestrul Caudella a stat retras?"[268]

În 1916, constată în *Făclia* că în capitală s-a format un mediu muzical la care a contribuit enorm Enescu. „Da, Enescu a ridicat la rangul pe care îl merită muzica în ţara noastră, a susţinut şi a reuşit să o dea publicului cu elemente româneşti!"[269] Dar mulţi sînt nerecunoscători, nu ştiu să-i preţuiască aportul ca, bunăoară, aceia care l-au împiedicat să poată prezenta publicului opera *Lohengrin*, pentru care investise trudă şi pasiune.

DINU DUMBRAVĂ — EMANOIL RIEGLER

Născut în 1889, D. Dumbravă, după ce şi-a luat licenţa în drept, s-a dedicat ziaristicii, devenind colaborator al multor cotidiene şi redactor la *Ade-*

[264] G(eorgescu), Marius, *Rampa muzicală. I. Nona Otescu, Lucia Cosma, Aurelia Cionca, Geza de Kress*. În: *Rampa*, III, 652, 7 martie 1914, p. 2.

[265] G(eorgescu), Marius. *Rampa muzicală. Independenţa ritmică*. În: *Rampa*, III, 658, 14 martie 1914, p. 2.

[266] G(eorgescu), Marius. *Rampa muzicală. Orchestra Ministerului*. În: *Rampa*, III, 706, 14 mai 1914, p. 2.

[267] Straje Mihail. *Dicţionar de pseudonime*. Bucureşti, Edit. Minerva, 1973, p. 288.

[268] G(eorgescu), Marius. *Săptămîna muzicală*. În: *Scena*, I, 6, 1 decembrie 1914, p. 3.

[269] Marius, G. *Anarhie muzicală*. În: *Făclia*, I, 9, 1 februarie 1916, p. 73.

vărul, Dimineața.[270] Debutează în *Rampa,* la 1 iulie 1912, cu cronica asupra spectacolelor lirice. Urmează cronica asupra concertului dat de Pergola. Apoi, împarte cu G. Marius rubricile muzicale, scriind despre V. Miciora, spectacolele companiilor lirice, ale lui C. Grigoriu, Gabrielescu polemizează în problema stilului galant. Deplînge *Tangofilia și Tangofobia,* după care, în *Tango și Biserica* se ocupă de moda tangoului și implicațiile sale. Ca mare admirator al lui C. Grigoriu, scrie mereu despre acesta, îi ia un interviu, vorbește cu veneratie despre el, ca unul care a menținut ani de zile o trupă de prestigiu. În toamna anului 1915, semnează prima cronică simfonică, recunoscîndu-i lui D. Dinicu rolul în educația muzicală prin concertele simfonice. D. Dumbravă nu a scris mult și, după 1915, nu mai publică deloc în *Rampa.* Peste doi trei ani îl regăsim publicînd cronici în *Adevărul, Dimineața, Dacia.* Probabil, și-a întrerupt activitatea pentru a se consacra studiilor muzicale.

Dinu Dumbravă este, după cît se pare, un pseudonim, ceea ce rezultă clar dintr-un material în care criticul protestează deoarece, ca represalii la un articol critic, Marcel Botez, în calitate de profesor la Institutul Papilian, i-a dat afară sora — Elena Riegler.[271] M. Straje, în *Dicționarul de pseudonime* (p. 239), artă că numele adevărat al lui D. Dumbravă era Emanoil Riegler. După 1920, a scris cărți și broșuri pe teme juridice, etice, sociale: *Fără ură* (1925), *Strămoșii bucureștenilor* (1929), *Negustorii de femei* (1932), *Felinarul roșu* (f.a.), *Fiori de patimă* (f.a.), *Ocna desfrîului* și, în colaborare cu C. Codru, piesa *Ion Vodă cel Cumplit* (1906).

NICOLAI I. PORA

N.I. Pora, la fel ca E.L. Manu și E. Ciomac, nu este cronicar muzical exclusiv al *Rampei,* mai mult, cu excepția lui Ciomac, nici nu este muzician, ci scriitor, iubitor al artei sunetelor, care a făcut critică muzicală.

Nicolai Pora (n. București, 23 iulie 1881, mort București, 1940)[272], de profesie scriitor, a acordat multă atenție vieții muzicale. A semnat cu pseudonimul Ion Gruia și mai ales Barbu Lăutarul. Debutul de critic muzical pare să fie în *Viața literară* unde, în noiembrie 1906, scrie despre necesitatea unei *Opere Naționale,* evident, ca instituție de spectacole.[273] În cronicile sale vorbește despre arta cîntăreților Mara Demetrescu, Daclée, violonistul S. Barozzi. Stilul lui e patetic, încărcat cu fraze ce exaltă sentimentele românești, în dorința de a-i sprijini pe muzicienii indigeni. S-a pronunțat foarte lucid despre valoarea unor creații ca opera *Enoch Arden* de Alexis Catargi și *Thalassa* de A. Castaldi (I, nr. 51, 17 decembrie 1906, p. 6). Despre Corala *Carmen* scrie cu entuziasm,

---

270 Predescu, L. *Enciclopedia Cugetarea,* op. cit., p. 294.

271 Dumbravă, Dinu. *In jurul unei conferințe.* În: *Rampa,* II, nr. 444, 2 aprilie 1913, p. 2.

272 Datele biografice le deținem de la Viorel Cosma.

273 Barbu, Lăutarul. *Cronica muzicală. Parodia de Opera de la Teatrul Național.* În: *Viața literară,* I, nr. 46, 12 noiembrie 1906, p. 7.

deoarece orientarea imprimată de Kiriac e conformă comandamentelor sale estetice. „Cîntecul popular, nota în *Viaţa literară şi artistică*, a fost cel mai mult slăvit. Şi cu drept cuvînt se însufleţesc toţi cînd aud muzica ce le-a legănat copilăria şi e firesc ca cea mai mare parte din programe să fie rezervată cîntecului românesc de pretutindeni."[274] Aceeaşi atitudine de veneraţie pentru *Carmen* o are mai tîrziu cînd, în *Minerva literară ilustrată* (26 decembrie 1910), pune frumuseţea renumelui coralei pe picior de egalitate cu frumuseţea muzicii populare. În *Convorbiri critice*, 1907, se ocupă de concertele simfonice, aplaudînd sprijinul statului dat orchestrei, care va putea face muzică, scăpînd de grijile materiale.

Foarte pertinente, variate şi bogate sînt paginile rubricii permanente pe care a deţinut-o în *Viaţa literară şi artistică* (1907—1908), unde a susţinut *Cronica muzicală*, nelipsită din nici un număr. Aprecia nespus muzica rusă modernă. Cînd află că N. Rimski-Korsakov a terminat opera *Legenda cetăţii Kitej*, axată pe melodismul rus, are prilejul să îndemne compozitorii români să-i urmeze pilda, să preia din cîntecul popular elementele strălucitoare de referinţă. „Triumful acesta reputat de maestrul rus e un simplu îndemn şi temei la lucru pentru acei ce-şi vor pricepe rostul la noi".[275] Cînd ascultă paginile *Simfoniei Antar*, de acelaşi Rimski-Korsakov, are revelaţia unei idei muzicale... „Printre multele motive populare ruseşti am găsit şi un fermecător motiv de doină românească, în partea I, care dă o deosebită frumuseţe ansamblului descriptiv".[276]

Într-un foarte interesant articol consacrat lui George Enescu (I, 12, 1 aprilie 1907, p. 94), evocă apariţia şi senzaţia pe care a produs-o în urmă cu 12 ani acest muzician, compozitor în primul rînd, generînd marile noastre speranţe pentru... „alcătuirea complicată a simfoniei". Forţa sa revelatoare a fost îndreptăţită, dar el trebuie să-şi înţeleagă menirea de compozitor, şi să nu se oprească, să nu se resemneze, pentru a ne da aceleaşi opere de simţire românească.

Colaborează la *Luceafărul*, Sibiu, în 1908, tratînd despre *Muzicienii populari*, despre spectacolele unei trupe de operă italiene(*Debutanţi în muzică. O scurtă stagiune de operă în Bucureşti, Compozitorul Tudor cav(aler) de Flondor*, cronica — *Examenele Conservatorului din Bucureşti* şi *Un compromis muzical* în care se analizează cu asprime reprezentaţiile de operetă din timpul verii, condiţionînd astfel atitudinea compozitorilor: „Limpezimea izvorului cere însă curăţenia şi pregătirea deplină ca să rămînă aceeaşi nuanţă nepătată a cristalului."[277] Scriind despre *Concertul Enescu* (*Viaţa literară şi artistică*, III, 2, 13 ianuarie 1908), B. Lăutarul remarcă valoarea paginilor sale simfonice dar, căutînd influenţele care l-au urmărit, ajunge să-l invoce

---

[274] Barbu, Lăutarul. *Concertul „Carmen"*. În: *Viaţa literară şi artistică*, 18 noiembrie 1907.

[275] Barbu, Lăutarul. *Cronica muzicală. Noutăţi străine*. În: *Viaţa literară şi artistică, Bucureşti*, I, 8, 4 martie 1907, p. 63.

[276] Barbu, Lăutarul. *Cronica muzicală*. În: *Viaţa literară şi artistică*, Bucureşti, I, 10, 18 martie 1907, p. 79.

[277] Barbu, Lăutarul. *Din trecutul muzicii noastre. Despre muzica populară*. În: *Luceafărul*, VII, 1908, nr. 9—10, p. 216.

Scanned with OKEN Scanner

și pe G. Puccini pentru *Simfonia I în mi bemol major*, ceea ce demonstrează ușurința cu care obișnuia să judece.

Sporadic, colaborează la *Revista idealistă*, unde scrie *Cronica muzicală* în numărul 12, decembrie 1910, despre Opera Italiană, spectacolele cu Batistini, despre audiția cu compoziții de G. Ștephănescu, exprimîndu-și regretul că în loc să circule creații autentice de tipul celor ascultate, . . . „pagini de inspirație, brodate pe motive populare fermecătoare“ . . ., sînt răspîndite „compoziții anodine ale tuturor anonimilor autori de valsuri, romanțe și furtișaguri muzicale“.[278] Revine, în 1914 și 1915, cu cîte o cronică, la mai multe manifestări. Constată că ostilitățile au determinat o modificare în atitudinea publicului față de interpreții români, pe care începe să-i recunoască și să-i prețuiască“.[279]

De bună seamă, cea mai fecundă și reprezentativă activitate critică a lui N. Pora o identificăm în revista *Minerva literară ilustrată*, unde, săptămînal, cu foarte mici intermitențe, vara, publică cronici, dovedind o remarcabilă prezență, din decembrie 1910 pînă în martie 1914. Apoi a colaborat permanent la ziarul *Minerva*, oglindind cu promptitudine dimensiunile bogatei vieți muzicale de atunci. Se acumulează, astfel, un edificator material asupra activităților concertistice, concludent, în egală măsură, și pentru orizontul criticului. Barbu Lăutarul, căci acesta era pseudonimul vehiculat, cu cîteva excepții, cînd semnează cu numele adevărat, a vegheat conștiincios la altarul ritualurilor muzicale, promovînd bunul gust, într-o revistă infectată de subiecte minore, glume ușurele și caricaturi cu apropouri, deși personalitățile directoratului redacțional n-ar indica o asemenea înclinare.

Critica lui N. Pora este de suprafață, consemnativă, fără adîncimi, deoarece nu-și propune să tălmăcească resorturile intime ale muzicii, fiind și un argument că-i lipsea instrucția muzicală. În schimb, cronicile sale cîștigă prin ancorarea manifestărilor într-un climat prin tentativa cîștigării cititorului pentru arta sunetelor, prin solicitudinea cu care susține personalități ale muzicii românești, prin perseverența cu care preconizează o generalizată educație muzicală. Ideile lui N. Pora, în materie muzicală, sînt firave și sărăcuțe, puțin semnificative. Personalitatea lui se revendică în conștiinciozitatea cu care-și îndeplinea mandatul de cronicar, descriind manifestările, punînd accent pe un anume moment, entuziasmîndu-se pentru o interpretare. Cînd încearcă să pledeze pentru o anumită cauză, se poate întîmpla să greșească, să se aprindă de o flacără ce ardea cu o lumină falsă, lipsită de energie pentru a degaja căldură. Așa, bunăoară, în cîteva rînduri s-a entuziasmat, probabil peste măsură de talentul componistic a lui N. Andreescu-Iassy pe care-l consideră *„Un compozitor național“* (M.L.I., II, nr. 71, 20 martie 1911, p. 3), aducîndu-i osanale pentru niște compoziții minore. Greșea și atunci cînd își ridica vocea împotriva introducerii în concertele filarmonice a compozițiilor moderne, deoarece ar fi afectat rostul acestei instituții „. . . de a populariza muzica și a dezvolta educația muzicală“. Susține ferm „. . . com-

[278] Barbu, Lăutarul. *Cronica muzicală*. În: *Revista idealistă*, VIII, 12, decembrie 1910, p. 393.

[279] Barbu Lăutarul. *Cronica muzicală*. În: *Revista idealistă*, XIII, nr. 11—12, 1915, p. 248.

plicaţiile orchestrale şi adevăratele elucubraţii armonice — caracteristice autorilor moderni — n-au ce căuta în producţiile simfonice date pentru cei cu o pregătire muzicală neîndestulătoare". Urmărindu-se astfel cu scoaterea din programe a clasicilor... „se va goni publicul."[280] Era o poziţie conservatoare, refractară la înnoirea repertoriului, ce va reveni insistent în cronicile sale. Dilema sa e multiplă, între altele, concertele simfonice nu se puteau axa pe presupusa „neîndestulătoare" iniţiere muzicală a marelui public. Chestiunea putea fi pusă şi invers, abonaţii Ateneului aveau o cultură, o sete de frumos, de nou, care, dimpotrivă cerea creaţii moderne. Optica lui N. Pora afirmată în această problemă denotă că nu dispune de un larg orizont muzical. Aplicarea ideilor sale ar fi însemnat stagnare, ar fi fost sinonimă cu îngrădirea difuzării muzicii veacului XX. Teoria sa... „O cultură muzicală fără temelia puternică a marilor clasici nu poate fi concepută"[281], este, fără îndoială, legitimă, dar cu condiţia să nu fie înţeleasă exclusivist.

Dar să încercăm a-l prezenta pe N. Pora prin prisma cronicilor, urmărindu-l cronologic, evident, selectiv, în măsura în care afirmă ceva interesant, viabil. Se găsesc în scrierile sale numeroase referiri, e adevărat, nu întotdeauna consistente, la arta Nadiei Chebap, S. Barozzi, pianistul D. Dimitriu, Cella Delavrancea, D. Dinicu, Clara Haskil, Nicu Olmazu, D. Teodorescu, baritonul Pădureanu, mandolinistul Simicel, Florica Cristoforeanu, E. Drăgulinescu, tenorul I. Dimitrescu, violonistul C. Nottara, Lucia Cosma, Veturia Triteanu, C. Grigoriu şi alţii. De asemenea, interpreţii de faimă: F. Kreisler, Ysaye, C. Flesch şi o serie de artişti lirici italieni, instrumentişti, membri ai unor ansambluri camerale... Faţă de unii a exagerat, crezîndu-i mai importanţi decît erau în fapt, luat de entuziasmul inevitabil în asemenea cazuri, al descoperirii unor noi talente.

N. Pora era încrezător în ancorarea creaţiei pe filonul folcloric, recomandînd compozitorilor colindele şi cîntecele de stea. „Aceste cîntece tradiţionale, pe încetul, să intre în cadrul lucrărilor artistice, în opere literare şi muzicale, mai ales, deoarece strălucirea lor poate insufla pagini nemuritoare celor ce le pricep"[282]. Această idee se cuvine reţinută, deoarece va fi receptată, prin mijlocirea lui N. Pora sau nu, de către compozitori, mai ales în epoca interbelică.

Plecînd de la succesul compozitorului M. Andreescu, căruia i s-au cîntat la Paris cîteva miniaturi, cum spuneam, compozitor excesiv lăudat în mai multe cronici, N. Pora se lansează în viitor, succesul... „ne face să cugetăm cu plăcere la vremea cînd muzica românească va putea cuceri publicul de pretutindeni, în ciuda celor ce încă îndrăznesc să susţie că muzica noastră populară nu poate intra în opera de artă"[283]. Admiraţia pentru Andreescu

---

[280] Barbu, Lăutarul. (N. Pora). *Rostul simfonicelor. Violonistul N. Teodorescu.* În: *Minerva literară ilustrată*, II, 72, 27 martie 1911, p. 1.

[281] (Pora, N.) Barbu, Lăutarul. *Simfonicile populare. Concertul Flesch.* În: *Minerva literară ilustrată*, IV, 168, 27 ianuarie 1913, p. 1.

[282] (Pora, N.) Barbu, Lăutarul. *Audiţiile maestrului Ştephănescu. Concertul pianistei Cella Delavrancea — Muzica Sărbătorilor.* În: *Minerva literară ilustrată*, II, 60, 2 ianuarie 1911, p. 1.

[283] (Pora, N.) Barbu, Lăutarul. *Muzica românească şi străinătatea. Succesul compozitorului Andreescu şi al violonistului Nicu Olmazu.* În: *Minerva literară ilustrată*, III, 115, 22 ianuarie 1912, p. 2.

îl face pe critic să-l salute cu bucurie pe acest autor de potpuriuri și miniaturi, „întîiu compozitor al nostru care n-a fost și nu va fi nici d'aci înainte robit de procedeele și încîlcirile compozitorilor moderni, scriind pagini inspirate de dragostea lui pentru muzica românească și pentru tot ce este al nostru"[284]. Să deducem că Enescu ar fi fost robit de moderni?

În orice caz, se găsesc în cronicile sale și aprecieri la adresa muzicienilor din generația anterioară. Astfel, G. Dima, care concertase, în iulie 1913, cu *Reuniunea de cîntări din Brașov*, . . . „de atîția ani rămîne unul din cei mai de seamă maeștri ai noștri, și, totodată, și un compozitor de faimă europeană cu toate că, în mare parte, opera lui este oglinda perfectă a muzicei noastre populare și deci a poporului nostru."[285] Sînt evidențiate și partiturile camerale ale lui G. Ștephănescu, „adevărate mici mărgăritare de muzică românească . . .". Își exprimă încrederea că aceste lucrări, ca și altele, datorate lui Porumbescu, Flechtenmacher, Flondor, Caudella, Dima, Kiriac, Vidu și alții, cînd se va întemeia o editură muzicală la noi, vor alcătui o bibliotecă muzicală care se va găsi în casa fiecărui admirator al muzicii românești.[286]

Compozitorii contemporani pe care-i apreciază — în afara lui Andreescu — Castaldi, I. N. Otescu, A. Alessandrescu, D. Cuclin, T. Brediceanu, fiecăruia sesizîndu-i calități, merite pe drumul afirmării muzicii noastre. În mod deosebit îl preferă pe Otescu, plasat, pe o scară ierarhică a valorilor, imediat după Enescu.

La *Rampa Nouă ilustrată* colaborează, în perioada decembrie 1915—iunie 1916, abordînd teme ca: efervescența mișcării simfonice la București unde activau trei orchestre, în fond, s-a văzut că instrumentiștii erau cam aceiași: ziarele engleze o denumesc „privighetoarea României" pe Elena Drăgulinescu. Un foarte călduros portret îl consacră lui Alfonso Castaldi, a cărui popularitate crescuse cu *La Arme*. Scriind despre *Muzica sărbătorilor*, cere întocmirea unor culegeri care să perpetueze frumoasele cîntece populare. *Carmen Sylva și muzica* (1, nr. 166, 24 februarie 1915) aduce un substanțial material documentar. De remarcat că numai aceste două articole poartă semnătura Necolae Pora. Și aici a fost un neobosit susținător al principiului inspirației din melosul popular, îndemnînd compozitorii să-l urmeze cu consecvență.[287] Într-un istoric al operetei la noi (*Din începuturile operetei*), evocă trupele importante: I. Anestin, A. Bobescu, Al. Vlădescu, Al. P. Marinescu și C. Grigoriu, care a anihilat curajul companiilor străine de a mai căuta debușeu la noi, dar consideră că, pentru educația muzicală, opereta nu este genul cel mai fericit.[288]

[284] (Pora, N.) Barbu, Lăutarul. *Concertul Asociației muzicale române cu violonistul Olmazu. Un compozitor național — Mihai Andreescu, M.* În: *Minerva literară ilustrată*, II, 71, 2.III.1911, p. 2.

[285] Barbu, Lăutarul. *Reuniunea de cîntări din Brașov.* În: *Minerva literară ilustrată*, IV, 194, 28 iulie 1913, p. 2.

[286] Barbu, Lăutarul. *Audițiile maestrului Stephănescu. Concertul pianistei Cella Delavrancea. Muzica sărbătorilor.* În: *Minerva literară ilustrată*, II, 60, 2 ianuarie 1911, p. 2.

[287] Barbu, Lăutarul. *Muzica națională.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 197, 8 martie 1915, p. 2.

[288] Barbu, Lăutarul. *Pentru Băjenaru.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 286, 26 iunie 1915, p. 2.

E.L. MANU

În critica muzicală se înfiltrară tineri cu o oarecare cultură, fără să aibă studii de specialitate. Li se pretindea numai să scrie fluid, să nu comită erori flagrante... Dintre aceştia, unii s-au menţinut, alţii, scurt timp după debut, renunţă. Tipul cronicăresc al acestora era anodin, plat, consemnativ, fără implicaţii în fenomenul muzical. Din această cauză materialele lor nu pun probleme, nu conţin aserţiuni cu sens filosofic, estetic, şi nici aprecieri de fond asupra muzicii. Desigur, ziarele, revistele care erau de neconceput fără rubrici artistice, deci şi muzicale, trebuia să aibă cronicari muzicali, să-i formeze, ba să-i şi inventeze, pentru a face faţă situaţiei. Unii dintre cei antrenaţi au reuşit să se conformeze situaţiei, alţii nu. Mulţi chemaţi, puţini aleşi. În paginile noastre i-am reţinut doar pe cei mai vrednici, mai marcanţi, deşi chiar şi între aceştia sînt niveluri diferite. Aceştia au fost cronicarii de situaţie. Cronicarii din vocaţie erau puţinii posesori ai unei pregătiri de specialitate, muzicieni probi şi pasionaţi.

E. L. Manu pare să fie un cronicar cu reale aptitudini, care scrie despre manifestări foarte pretenţioase. Il găsim la *Rampa*, în 1919, în aceeaşi perioadă cu Emanoil Ciomac. Într-o cronică asupra unuia dintre concertele camerale ale lui Enescu şi A. Alessandrescu, emite pertinente referiri asupra stilului creaţiilor cîntate şi a interpretării, considerînd cuplul ca redutabil. Mai scrie despre *Concertul Conservatorului în onoarea lui Constantin Dimitrescu*, în care au răsunat compoziţii necunoscute, remarcabile prin frumuseţi tematice şi tehnice.[289].

Prima audiţie a *Simfoniei a III-a* de Enescu este amplu comentată, argumentîndu-se de ce e de valoare şi reprezintă faza de maturitate a compozitorului. Ceea ce poate surprinde pe necunoscătorii procesului de creaţie enescian este afirmaţia: „Nimeni n-ar crede că e scrisă înainte de Simfonia I"[290] Deci, înainte de 1905! E o idee asupra căreia vom reveni. Mai remarcă măiestria, forţa inspiraţiei, nu evită să discute problema influenţelor. Preocuparea lui majoră pare să fie creaţia muzicală românească, pe care n-o ocoleşte, ca alţii, dimpotrivă, pare s-o caute, să se pronunţe asupra ei. Despre muzica lui Otescu la piesa *Ilderim* vorbeşte cu dragoste şi respect, arătînd că e nu numai muncită, dar şi foarte inspirată.[291]

A fost pe fază la debutul bucureştean, ca dirijor, al lui George Georgescu, elogiidu-l, remarcîndu-i talentul, verva, plasticitatea gestului, profunzimea înţelegerii partiturii. Despre operă a scris mai puţin în *Rampa*, dar,

---

[289] Manu, E.L. *Concerte. Concertul Conservatorului în onoarea dlui Constantin Dimitrescu.* În: *Rampa*, III, 484, 21 mai 1919, p. 2.

[290] Manu, E. L. *Concerte. A treia Simfonie a Maestrului Enescu.* În: *Rampa*, III, 490, 28 mai 1919, p. 2.

[291] Manu, E. L. *Al cincilea concert simfonic.* În: *Rampa*, III, 688, 31 decembrie 1919, p. 1.

referindu-se la *Aida*, e cucerit de montare și nicidecum de interpretarea muzicală.

Interesant apare articolul consacrat lui I. Stravinski: *Un străpungător de tuneluri*, bazat, în mare parte, pe extrase din scrierile unor critici francezi. Stravinski este ... „unul din cei mari ai muzicei fiindcă — temerar — își caută singur drumuri noi". Atributul stilistic semnalat în prim-plan de colaboratorul *Rampei* e disonanța: „Muzica lui Stravinski e cea care vibrează în disonanțe sclipitoare, fiindcă numai așa poate reda mai sincer, mai aproape de adevăr sentimental, țipătul și suspinul. Vom spune ceva mai mult, prin aceste dionanțe Stravinski crede că se apropie tot atît de mult de vocea omenească pe care de asemenea o aude compusă din captivante disonanțe"[292]. Evident, aceste rînduri sînt grăitoare pentru a înțelege că E. L. Manu era un diletant fără scrupule, cu un bun gust și intuiție sclipitoare.

A colaborat și la *Presa Capitalei*.

V.N. CANDIANO

Evident, pentru *Rampa* e caracteristică apelarea la colaborarea ziariștilor spre a scrie despre muzică. Unul dintre aceștia a fost și V. N. Candiano care solicită și publică interviuri și mai face și cronici sau investigații cu substrat istoric, în anii 1913—1914. Astfel, stă de vorbă cu Ionel Brătianu despre opereta *Dora*, apoi cu interpreții acestei lucrări. A fost entuziasmat de reprezentațiile trupei elene de operă. Cea mai valoroasă contribuție o are în *Un deceniu de la întemeierea Companiei lirice Grigoriu* (*Rampa*, 6 iulie 1914), deoarece face un documentat studiu asupra repertoriului jucat, foarte bogat, chiar copleșitor, oferind autori, titluri, interpreți ...

EMANOIL CERBU

Publicist (n. 1891) pe care-l întîlnim scriind destul de avizat despre problemele vieții muzicale, ba chiar și despre creație. În *Comedia*, din 15 aprilie 1914, abordează muzica secolului al XVIII-lea (*Muzica de gen frivol*), dar în *Cortina*, din 1915, semnează cu regularitate cronica asupra mișcării simfonice. Este entuziasmat de măiestria lui Enescu și indiferent de interpretările lui D. Dinicu, contestîndu-i meritele. Urmărește și spectacolele lirice.

Spre deosebire de alți critici, E. Cerbu se lansează în critici acerbe la adresa compozitorilor noștri. Îl prețuiește pe Enescu, dovadă rîndurile scrise despre *Suita I pentru orchestră* sau *Simfonia I* care, ... „e cea mai personală pagină de muzică simfonică ce s-a scris pînă acum de vreun român. Și a-

[292] M.E.L. *Un străpungător de tuneluri: Igor Strawinsky*. În: *Rampa*, IV, 948, 18 decembrie 1920, p. 2.

ceasta fără ca într-însa să auzim ritmul *Doinei* sau al *Bătutei*"[293]. Dar cînd vine rîndul *Simfoniei a II-a* de Enescu, stilul critic e literaturizat, iar tonul devine aspru, tunător, demonstrînd că nu a înţeles-o, ba chiar că l-a speriat bogăţia sonorităţilor: „Trei sferturi de oră am gîfîit. Ţipau clarinetele; trromboanele şi cornii îşi trimiteau fanfarele de victorie şi beţie în largul spaţiului; treceau convoiuri halucinante de menade, bacante, satiri şi centauri . . ."[294]

Creaţiile lui I. N. Otescu erau supuse unui aspru rechizitoriu. Em. Cerbu nu-l agrează deloc pe „compozitorul fecund" I.N. Otescu, considerîndu-l „nepopular". Argumentele invocate sînt însă cusute cu aţă albă, denotînd limitele orizontului său cultural. „Lucrările domniei sale sînt greoaie şi intelectuale, sînt pretenţioase şi mai ales lipsite de acele gîdilituri muzicale atît de agreabile urechilor mulţimii. Adept şi fervent şcolar al maeştrilor francezi moderni, I. N. Otescu a învăţat din şcoala franceză tocmai ceea ce formează slăbiciunile ei: a învăţat o tematică bizară, cu desfăşurări de motive discontinue; s-a entuziasmat înaintea expansivităţii orchestrale a autorilor de poeme simfonice, şi s-a crezut destul de inspirat spre a putea crea domnia sa atari compoziţiuni."[295] Criticul califică asemenea tentative drept „iluzii delicioase . . .".

La *Rampa,* în 1919, scrie despre concerte camerale, basul Folescu, dirijorul G. Georgescu şi, totodată, urmărea realizarea unei ample acţiuni educativ-muzicale, prin conferinţe, aplicaţii, exemplificări. Entuziasmul său personal pentru arta lui G. Georgescu este mare, mergînd pînă acolo încît îl determină să-l opună lui Enescu, declanşînd o discuţie superfluă pe tema cine e mai mare. Însăşi punerea problemei, a acestei false probleme, demonstrează superficialitatea pregătirii sale. Scrie şi despre publicul ce frecventează simfonicile Ateneului, constatînd cu satisfacţie numărul mare al tinerilor . . .

PAUL I. PRODAN

Scriitor, ziarist (n. 29.VI.1880—29.IV.1931) cu studii de drept, ce se ascunde şi sub pseudonimele *Pen, Fidelio,* a avut contigenţă cu arta în calitate de inspector general al teatrelor şi director al Teatrului Naţional din Bucureşti. Prin 1913 publică cronici muzicale în *Viitorul, L'Indépendance Roumaine, Epoca, Rampa, Adevărul literar şi artistic, Izbînda, Neamul românesc . . .*

Cronicile sale muzicale erau sobre, la obiect, descriind concretul, opera prezentată cu lapidare consideraţii asupra cîntăreţilor, asupra actului interpretativ. Frecvente erau şi prezentările unor creaţii ca, *Simfonia a VIII-a* de Beethoven.

Şi totuşi, critica muzicală în activitatea sa e minoră faţă de critica teatrală şi aceasta rezultă limpede din *Revista critică* al cărei director este şi unde nu semnează nici măcar o cronică muzicală.

---

[293] Cerbu, Emanoil. *Cronica muzicală.* În: *Cortina,* I, 6, 27 februarie 1915, p. 6.
[294] Cerbu, Emanoil. *Cronica muzicală.* În: *Cortina,* I, 9, 20 martie 1915, p. 6.
[295] Cerbu, Emanoil. *Cronica muzicală.* În: *Cortina,* I, 4, 13 februarie 1915, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

P. I. Prodan face parte din tagma acelor publiciști care se pricepeau la toate, inclusiv la muzică, tagmă pregnant ilustrată de Mihai Văcărescu-Claymoor, care a scris și despre muzică, admirativ față de artiști străini și scentic față de români, potrivit celebrei sintagme „c'est un roumain et cela suffit"[296].

În volumul *Teatrul românesc în război* (București, 1921) cuprinzînd „cronici și însemnări" din anii 1917—1919, există o parte consacrată muzicii, concretizată în cronicile semnate în perioada refugiului de la Iași... Surprinde, astfel, spectacolele *Societății române de operă*, condusă de Al. Mavrodi, apreciind: *Povestirile lui Hoffmann, Lakmé, Ernani, Madame Butterfly, Cavalleria rusticana, Paiațe, Faust, Traviata.* Se ocupă și de concertele Anastasiei Dicescu, îl elogiază pe compozitorul I. Scarlatescu care susține un recital axat pe creațiile sale, la care-și dă concursul și George Enescu. Față de acest muzician P. Prodan manifestă un interes sporit, remarcînd extraordinara sa energie și forța de comunicare artistică în acele grele zile.

NOUA GENERAȚIE DE CRITICI

CONSTANTIN BRĂILOIU

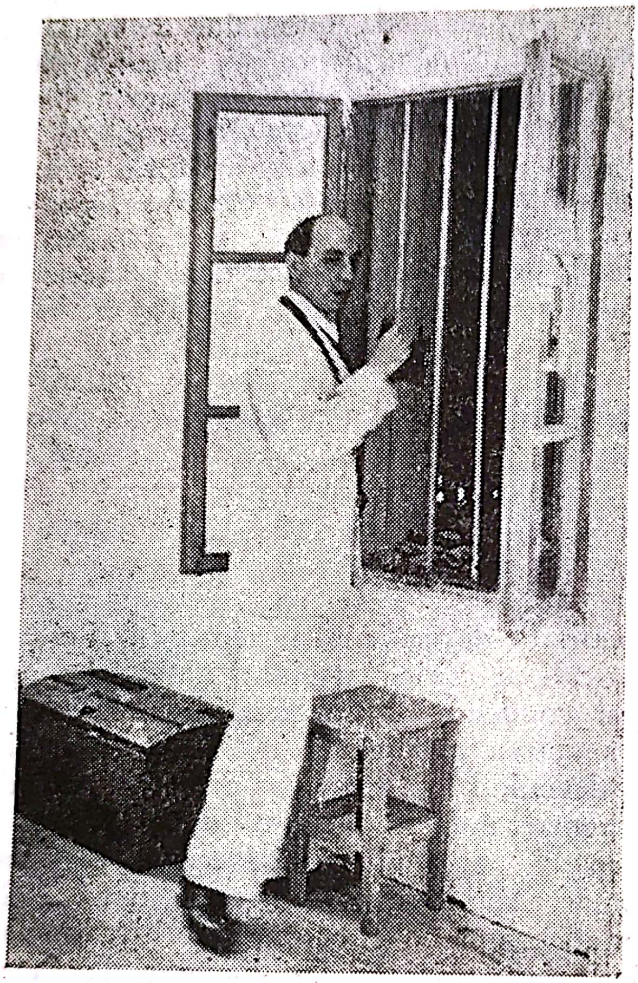
Mai puțin acreditat în calitate de critic, Constantin Brăiloiu este totuși unul dintre marii corifei muzicali ai criticii secolului al XX-lea, unul dintre cei mai sclipitori mînuitori ai condeiului în publicațiile muzicale românești. Dar C. Brăiloiu, înainte de a activa pe tărîmul criticii în România, a scris, din 1911, în presa elvețiană, devenind la 18 ani un publicist de o debordantă fantezie, dînd dovadă de o remarcabilă maturitate, dublată de un impecabil profesionism. De fapt, cu el, cu noul val de critici A. Alessandrescu, I. N. Otescu, Emanoil Ciomac, Maximilian Costin, și după 1920, George Breazul, Mihail Jora, se escaladează o nouă culme în critica muzicală românească, realizîndu-se saltul de la faza primară, de pionierat, la faza de maturitate, de virtuozitate. Această afirmație nedreptățește, într-un fel personalități de prim-plan din etapa anterioară ca: M. Mărgăritescu, ce ne apare superior prin profunzimea demersului, putînd fi considerat un antemergător dublat de o pleiadă de buni critici, dar fără sclipirea și amploarea investigațiilor, vastitatea concepțiilor și densitatea informatică specifice noului val. Pretutindeni unde s-a manifestat, Constantin Brăiloiu a stîrnit o mișcare de idei, imprimînd suflu tinerese, vervă și sclipire. În critică, exemplul său, fără a fi mărturisit, a fost contaminant, contactul cu mișcarea de idei din cîmpul criticii muzicale europene, elvețiene și franceze a avut darul să-i confere o poziție de invidiat, o atitudine înaltă ce s-a înrîurit asupra frontului românesc al criticilor muzicali.

---

296 Gabrielescu, Gr. D. *Reprezentațiile Adelinei Patti la București.* În: *Muzica*, II, 5, februarie 1909, p. 161.

Este adevărat însă că muzica românească, generoasă cum e, a mai dat, înainte de C. Brăiloiu, o altă personalitate, tot un compozitor, care a făcut cronică de limbă franceză, la Paris. Este Stan Golestan, care a colaborat susţinut la mai multe publicaţii, avînd concomitent contribuţii periodice în numeroase ziare şi reviste româneşti.

Dar să nu anticipăm.



Constantin Brăiloiu

Născut la Bucureşti, la 13 august 1893, C. Brăiloiu a studiat la Bucureşti, Viena, Vevey, Lausanne şi Paris. Chiar înainte de a ajunge la clasa lui A. Gédalge, de la Conservatorul parizian, tînărul muzician a debutat în Elveţia şi ca critic în *Tribune de Lausanne*, probabil, la 25 februarie 1911, scriind *Cronica muzicală:* Concertul *„Corului de bărbaţi"* şi *Concertul Cvartetului din Berna*[297]. Evident, mai întîi, C. Brăiloiu a fost un critic de limbă franceză, scriind şi la Bucureşti în presa de limbă franceză. Abia din 1919 va scrie cronici muzicale în limba română, dar şi în franceză (mai rar) şi germană. Poate a fost o şansă, elaborarea şi publicarea, în franceză, a cronicilor muzicale, deoarece, astfel, C. Brăiloiu a trebuit să se înalţe la cotele exigen-

[297] Referirile noastre se fac după: Brăiloiu, Constantin. *Opere* vol. III, ed. îngrijită de Emilia Comişel, Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.

țelor unei prese muzicale de tradiție, ceea ce l-a ajutat în opțiunile sale de mai tîrziu, cu referiri la muzica românească. C. Brăiloiu mai colaborează la publicațiile: *Tribuna de Lausanne* (25 februarie 1911 — decembrie 1919, cu mari intermitențe între 1912—1918), *La vie musicale* (1 noiembrie 1911—martie 1912) *Le monde musical* (19 decembrie 1912), *Feuille D'Avis de Lausanne* (mai 1918), *Gazette de Lausanne* (mai 1918), *Gazette des étrangers* (iunie 1918), *Musikpedagogische Zeitung* (1912), iar în România: *La Politique* (august 1914 — august 1915), *Le Progrès* (1915), *Izbînda* (august 1920), *Munca* (1920). Probabil că sînt și alte periodice la care a colaborat, dar mai important apare *ce* și *cum* a scris.

Adolescentul de 18 ani manifestă o minte ascuțită, fantezie și limbaj direct, întotdeauna la obiect, neîncarnat, redus la esență, dar o esență viu colorată, impregnată cu vorbe de duh, proverbe, maxime și cugetări. Referindu-se la *Simfonia nr. IV de* Gustav Mahler o consideră... „una dintre manifestările cele mai monumentale ale artei noastre contemporane", văzînd două laturi distincte ale personalității compozitorului: una, populară, naivă, alta, erudită, savantă.

Avea caracterizări eliptice, extrem de sobre și adecvate, incitînd fantezia cititorului fără să-i spună totul, pentru a o stimula. Astfel, *Simfonia neterminată* de Schubert este simfonia... „cea mai vieneză a marelui vienez".[298] Mereu adnotează cîte o creație, cu reflecții surprinzătoare, avînd substraturi tendențioase, bine marcate și, totodată, evidente. Astfel, irezistibila *Vltava* s-a bucurat de un frumos succes pe care-l crede că nu se datorează „rusomaniei", mai exact: „slavomaniei"[299]. Apropo de *Seherazada* lui Rimski-Korsakov, criticul pune în fața muzicologilor rezolvarea problemei ce se numește rus în această partitură, atrăgînd atenția asupra a trei categorii de atribute posibile: cota de inspirație originală, cuantumul reminiscențelor folclorice și ponderea reminiscențelor extranaționale din muzica rusă, orientală și nu numai[300].

C. Brăiloiu iubește muzica și o apreciază din lăuntru, demonstrînd o uimitoare înțelegere a stilurilor, a epocilor istorice, a procesului evolutiv cu implicațiile sale novatoare. La 20 de ani, criticul român atestă o lejeritate unică în interpretarea fenomenelor muzicale, în diagnosticarea precisă a atributelor fiecărei partituri, reușind, prin cîteva cuvinte, o caracterizare pe cît de subtilă, pe atît de conformă.

În 1913 a scris foarte puțin, dar, revenit în țară, în 1914, este cronicar muzical al hebdomadarului de limbă franceză *La Politique* unde colaborează susținut, etalîndu-și cunoștințele, afirmîndu-și răspicat părerile în problemele vieții muzicale românești.

Un prim contact îl are prin intermediul concertului simfonic, cînd aude *Uvertura „Moldova"* de Ed. Caudella, care-i prilejuiește cîteva reflecții interesante, deși, este evident că nu era la curent cu realizările școlii noastre mu-

---

298 Brăiloiu, C. *Chronique musicale.* În: *La Vie Musicale,* 1 noiembrie 1911; *Opere,* op. cit., p. 25. Din păcate, indicațiile bibliografice în acest volum, la cronicile publicate în Elveția, Franța, chiar și România, sînt incomplete.

299 Brăiloiu, C. Idem, p. 26.

300 Brăiloiu, C. *Chronique musicale.* În: *La vie musicale,* 1 decembrie 1911; *Opere,* op. cit., p. 27.

zicale. Apare şi firesc, fiind tînăr, cînd studiile şi le făcuse în străinătate. Lăsînd la o parte aprecierile directe asupra partiturii, pe care le vom relata la capitolul creaţiei, surprindem, în observaţiile lui C. Brăiloiu, o minte ageră care sesizează corect sensul mişcării muzicii româneşti, componistica autohtonă. Bineînţeles, chiar dacă, în necunoştinţă de cauză, apreciază eronat stadiul, care nu mai era acela ale primelor începuturi. „Vom avea, ca toate popoarele, muzica noastră, epoca noastră muzicală. Şi aceasta va fi, poate, o înflorire magnifică. Promisiunile, simptomele, certitudinile sînt numeroase şi neîndoielnice în acest sens! Lucrarea d. Caudella este una din ele. Şi pentru că fiecare din aceste opere trebuie întîmpinate cu tandreţe, cu elan, *Moldova* ar fi trebuit aclamată în picioare, deoarece ea este, printre atîtea altele, o primă rază din frumosul nostru soare care răsare."[301]

În nici un caz nu se poate spune că omul de larg orizont intelectual care a fost C. Brăiloiu nu înţelege dialectica afirmării complexului mecanism cultural. Consideră însă că între factorii obligatorii ai existenţei unei activităţi artistice naţionale trebuie urmărită relaţia imediată dintre viaţa artistică şi cea politică. Apoi şi cadrul obiectiv, înţelegînd instituţiile pe care muzica le presupune şi fără de care nu este de conceput nici o afirmare. Neavînd aceste condiţii, decît de puţin timp şi încă insuficient închegate într-o reţea vastă, nu era de conceput un progres real. Dar crezul lui C. Brăiloiu susţine rolul major al artei în ascensiunea popoarelor spre lumină şi civilizaţie. „Un popor nu ajunge la perfecta maturitate decît atunci cînd a făurit arta. În arta sa, mai mult decît în orice activitate, se afirmă vitalitatea speciei sale, şi putem spune, fără paradox, că această vitalitate se măsoară la intensitatea producţiei sale artistice sau, cel puţin, la energia eforturilor sale către artă. Efortul este curentul artistic, viaţa de strictă comunitate a acelora care iubesc arta şi acelora care o practică.

Orice popor vital produce o artă, care se naşte din nevoia de exprimare, din acţiunea artiştilor şi din nevoia de impresie, din pasiunea publicului: adică a unui curent artistic."[302]

Acordă o deosebită stimă şi preţuire lui George Enescu, despre care are prilejul să scrie în perioada cînd, la sfîrşitul anului 1914, susţine o serie de concerte ca interpret, pe care le consideră cu adevărat *manifestaţii naţionale*. Criticul nu s-a pronunţat asupra compozitorului George Enescu decît într-un sens general ce atestă că-l admiră şi în această ipostază preconizînd... „nu am de criticat operele lui Enescu. Cunoaştem noblețea *Suitei sale pentru orchestră* (prima, a doua? n.n.), frumoasa fugă(?) a *Primei Simfonii*, eleganţa precoce a *Poemei Române*"[303].

Aprofundează rostul marcant al climatului trasat de Enescu pentru viaţa culturală românească, pentru realizarea solidarităţii româneşti în zilele premergătoare intrării naţiunii în focul primei conflagraţii mondiale. Astfel că semnificaţia gestului interpretativ capătă o greutate extraordinară. „Eu am spus

---

[301] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur le concert symfonique du 30 novembre*. În: *La Politique*, IV, 883, 2 decembrie 1914, p. 2.

[302] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur l'orchestre symphonique*. În: *La Politique*, V, 812, 13 ianuarie 1915.

[303] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Le scherzo de M. Cuclin*. În: *La Politique*, V, 947, 26 februarie 1915.

manifestație națională" și aceasta în sensul cel mai larg și, în același timp, cel mai precis, în care trebuie înțelese aceste cuvinte. Mai ales în sens politic, fiindcă spectacolul este mare, într-o oră periculoasă, solidaritatea tuturor și a unui mare artist punîndu-se în serviciul cauzelor celor mai românești...

Manifestație națională, aceste concerte mai sînt de asemeni fiindcă prin ele jumătate din idealul nostru a prins ființă. De aci, dintr-un prezent imperfect se deschid marile orizonturi, perspectiva unui viitor încă estompat de ceață, dar în care cine știe să privească va vedea agitîndu-se deja o viață puternică."[304]

Laconice, considerațiile lui C. Brăiloiu despre Enescu sînt foarte înalte. „Natura muzicală care se numește este cu adevărat cea mai bogată, cea mai completă și, pot să spun, cea mai «multilaterală» pe care ne-o putem imagina... Patriot, dirijor, violonist, compozitor, reparator de neglijențe, corector de nedreptăți, general șef al unei generații — iată-l pe Enescu". Este convins că „geniul rasei noastre s-a condensat în el"[305]. Mai mult, Enescu e considerat promotorul mai ideal spre care orientează și conduce eforturile celorlalți colegi de breaslă.

În compoziție, C. Brăiloiu îl descoperă pe D. Cuclin prin *Scherzo-ul* distins cu Premiul de compoziție „George Enescu". De fapt, paginile de cronică sînt, într-un sens, un soi de jurnal, de unde se descoperă pașii criticului ce îmbogățește literatura muzicală românească, stîrnindu-i admirația și entuziasmul. „Salut acest *Scherzo* cu bucurie. Simptom al puternicei vitalități artistice a rasei, dovadă neîndoielnică a unei mari activități care se naște, el va releva un nou temperament, va adăuga un nou combatant în armata artiștilor pe care o așteptăm.

La sfîrșitul nopților fără lună, iată că o pasăre începe să cînte. O a doua. Încă una. Apoi toate, toate. Și spre fiecare din ele sufletul nostru se înalță pentru că ele anunță aurora."[306]

Îl descoperă și pe I.N. Otescu, într-un cîntec prezentat de R. Vrăbiescu, ceea ce-l determină să afirme „.... trebuie de acum înainte să-l situăm printre Orfeii noștri oficiali."[307]

Preocupat de drumul propriu croit de muzica românească, C. Brăiloiu este convins că cea mai apropiată muzică, mai exact, orientare, pentru noi o oferă muzica rusă reprezentată de Rimski-Korsakov, Borodin, Musorgski, îndemnîndu-i pe compozitori: „Trebuie ca tinerii noștri compozitori să scrie o astfel de muzică românească, care să fie muzică universală, dar unde să circule parfumul pămîntului natal."[308] De fapt, marea bătălie se poartă nu atît pentru urmărirea fenomenului muzical imprimat de școala muzicală na-

---

304 Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur Georges Enesco.* În: *La Politique* IV, 894, 16 februarie 1914, p. 2.

305 Brăiloiu, C. Idem, ibidem.

306 Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Le scherzo de M. Cuclin.* În: *La Politique,* V, 947, 26 februarie 1915, p. 2.

307 Brăiloiu, C. *Chronique musicale. MM Enesco, Dinicu, Otesco, Vrabiesco, Mlle Delavrancea.* În: *La Politique,* V, 973, 1 aprilie 1915, p. 2.

308 Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur le concert symphonique du 7 décembrie.* În: *La Politique,* IV, 888, 9 decembrie 1914; cf. Cosma Viorel. *Constantin Brăiloiu — critic muzical.* În: *Cercetări de muzicologie,* nr. 2, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1970, p. 229.

ţională rusă, ci de noua muzică franceză, ai cărei iluştri corifei, Debussy şi Ravel, aduc în creaţie un suflu înnoitor, ce adie pretutindeni în Europa unde există o mişcare componistică adevărată.

În *Patru muzicanţi francezi* (1935), într-un fel de introducere, revăzînd după două decenii, activitatea sa şi dezvoltarea parcursă de componistica română, arată limpede, în virtutea concepţiei sale, că a căutat să popularizeze muzica franceză, deoarece „retorica simfonică este nepotrivită fragedului cîntec popular; să ne căutăm cărarea departe de măreţele walhalluri, lăcaşurile unor zei străini." Mai precis, arată influenţa masivă exercitată de muzica germană, prin intermediul concertelor simfonice, care, susţine muzicologul... „nu ne îndrumă spre mult dorita muzică cultă românească."[309]

Într-adevăr, în vara anului 1915, în polemica purtată cu Ciomac E., *A propos d'un article sur Georges Enesco*, face o demonstraţie de elocinţă şi erudiţie şi arată că Enescu încununează o piramidă în efortul componistic autohton, că înţelegerea exactă a fenomenului creator din Franţa impune în prim plan personalitatea lui C. Debussy, a cărui influenţă binefăcătoare se cuvine continuată şi la noi. Ideile acestea comprimate apar formulate mereu, bunăoară, în 2 decembrie 1914, cînd arată: „În Franţa acestor ultimi ani s-a produs ascensiunea unei şcoli de muzicieni ce este printre cele mai frumoase din care istoria a cunoscut."[310] Nu ezită să afirme că, în fond, noua muzică franceză datorează mult lui Richard Wagner, „celui mai german muzician".[311] Vorbeşte de creatorii ruşi, de cealaltă aripă a muzicii franceze îndreptată cu privirea înapoi, avîndu-l în frunte pe C. Franck, căruia i se trasează un extrem de interesant portret. Atingem astfel o latură caracteristică stilului criticii lui C. Brăiloiu, stil laconic, dar încărcat, decis şi pitoresc în acelaşi timp. „Franck era un om sărac şi, din această cauză, dădea lecţii. Cum el reprezenta noul ideal, o mulţime de elevi se grupară în jurul lui, care de atunci s-au ilustrat în genurile cele mai diverse. El era un muzicant, uneori aproape genial, alteori mediocru, un om angelic, blînd, răbdător, indulgent, fără ură şi ranchiună. Şi nici prea inteligent. Am spus-o că el înţelese rău lecţia lui Wagner; după el, ar fi trebuit să se imite muzica maestrului, nu magnifica libertate a geniului său."[312]

Caracterizările sînt întotdeauna foarte plastice. „Schumann, acest tînăr etern, trăind încă." „Massenet" ... a cunoscut sufletul galeriilor. El stipula psihologia mulţimii. El a profitat cu o rară uşurinţă de ea. Stilul muzical care l-a făcut să profite, nu l-a mai schimbat." Referindu-se la partiturile sale, criticul le califică într-un sens general ca... „romanţe de zahăr."

Se întîlnesc şi referiri parcimonioase la adresa interpreţilor. Criticul nu se lansează în descrierea actului interpretativ şi aceasta constituie un atù, o

---

[309] Brăiloiu, C. *Patru muzicanţi francezi*. Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1935, p. 5; cf. Comişel, Emilia. *Constantin Brăiloiu — personalitate complexă a vieţii muzicale din secolul XX*. În: *Cercetări de muzicologie*, II, Bucureşti, Conservatorul „C. Porumbescu", 1970, p. 74.

[310] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur le concert Symphonique du 30 novembre*. În: *La Politique*, IV, 1914, 883, p. 2.

[311] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes le concert du 28 décembre* În: *La Politique*, IV, 903, 30 decembrie 1914, p. 2.

[312] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur le concert du 28 décembre*. În: *La Politique*, IV, 903, 30 decembrie 1914, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

lecție, ce nu prea e luată în seamă. Act prin excelență al momentului, interpretarea într-o cronică trebuie privită la modul general, luînd-o drept un pretext spre a vehicula idei perene, idei cu valențe educative și axiomatice. C. Brăiloiu are cuvinte pline de duh, implinind mari adevăruri servite, de obicei, într-o notă de umor. O singură frază, și ea la post scriptum, e revelatoare pentru judecarea dirijorului D. Dinicu. „Și tocmai în această agreabilă *Eglogă* de Rabaud. Dl. Dinicu și-a găsit cea mai potrivită punere în relief a pasivității."[313]

Frazele sale erau limpezi și cu îndrăznețe arabescuri, bunăoară, acest superb aforism lansat pe maginea aprecierii orchestrei care, sub bagheta lui G. Enescu. a prezentat *Simfonia IX-a* de Beethoven: „Fiecare în parte nu însemnați mare lucru, dar toți laolaltă reprezentați o forță."[314]

C. Brăiloiu era necuțător cu dogmele, cu mentalitățile retrograde, cu închistările în clișee imuabile. De aceea, își manifestă vehement dezacordul, invocînd argumente imbatabile. Nu se sinchisea că, în acest fel, demolează o acreditată ori o vetustă teorie. Edificatoare, în această ordine de idei, pot fi însemnările asupra operetei ce propun, în locul delimitării academice a genurilor, o ierarhizare neșablonardă, al cărei criteriu suprem să fie valoarea artistică și nu dimensiunea genului. Ca orice tînăr cu o concepție personală, C. Brăiloiu se aruncă în focul polemicii cu profesori și muzicologi imaginari cărora le atribuie stabilirea și menținerea unor prejudecăți ce impun false probleme, adevărate „superstiții", ca aceea a superiorității simfoniei. E o idee asupra căreia C. Brăiloiu revine mereu, asociind-o cu muzica germană, afișînd crezul că școlile naționale, axate pe ideea valorificării melosului popular, nu trebuie să se cramponeze de acest gen, suficient reprezentat, putînd fi adoptate altele mai flexibile, mai distanțate de constrîngeri și scheme. C. Brăiloiu opune simfonia și opereta, susținînd că nu este o departajare apriorică de valoare asupra lor, cu toate că se menține părerea genului superior și inferior. „Căutați astăzi compozitorul — scrie el — care să îndrăznească să introducă în simfonie un vals delicios. S-ar înroși: Este muzică minoră. Dar el e mîndru de interminabilul «allegro» inițial gol, scholastic și torturat. Acesta aparține unui gen superior"[315]. Indiferent de gen, o creație poate fi nulă dacă nu e investită cu har și expresie, ori tocmai aceasta se omite. Epoca contemporană cere concepții noi, debarasate de cultul sacru al convenționalităților teoretice, în favoarea adevărului artistic care poate exista oriunde este servit cu talent, măiestrie și pasiune.

A semnat și două cronici de artă plastică: *Expoziția Von Saanen-Algi-Jalea* și *Salonul oficial al artiștilor români actuali în viață*.[316]

După o întrerupere dictată de război, C. Brăiloiu reia activitatea de cronicar al ziarului *Tribune de Lausanne*, fiind foarte activ în tot cursul anului 1918 și prima jumătate a anului 1919, după care se întoarce în patrie. În

[313] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur le concert symphonique du 30 novembre*. În: *La Politique*, IV, 883, 2 decembrie 1914, p. 3.
[314] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur Georges Enesco*. În: *La Politique*, IV, 894, 16 decembrie 1914, p. 2; Cosma V., op. cit., p. 231.
[315] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Notes sur l'opérette*. În: *La Politique*, V, 909, 9 ianuarie 1915, p. 2.
[316] Cosma, V., op. cit., p. 227.

cronici se menține tipul profilat anterior: acela în care se insistă asupra compozitorului, muzicii sale. Despre interpret, cîteva cuvinte, iar în post scriptum se enunță programul cîntat. Și totuși, problemele de interpretare ca fenomen artistic revin mereu, uneori foarte dezvoltat. Apar și multe nume de pianiști, violoniști, cîntăreți, dirijori. Pentru muzica elvețiană cronicile sînt adevărate file de antologie asupra vieții concertante. Lansează o serie de idei cu valoare axiologică, bunăoară: „Veritabila superioritate muzicală constă în frumusețea acustică" . . .[317]

Deși se pronunță cu aceeași seriozitate și plăcere despre cele mai diverse partituri, nepermițîndu-și, sub nici un motiv, să diminueze valoarea, chiar a celor mai mușin reprezentative creații, totuși, parcă simte un imbold lăuntric să sprijine mai mult, să exemplifice mai amănunțit creațiile datorate unor contemporani. Auditiile de „muzică nouă" exercită asupra sa un miraj permanent, spiritul său ascuțit găsind cu ușurință cele mai subtile și ingenioase caracterizări de ordin stilistic. Admiră muzica franceză, prin Debussy și Ravel, dar pare mai contaminat de muzica lui Stravinski, căreia îi sesizează atributele novatoare și perene în cîteva cronici exclusiv consacrate lui. Despre *Istoria Soldatului* reține un aspect al evoluției principiului de apelare la orchestră, la ansamblul instrumental: „Dar emanciparea individuală a instrumentelor sapă puțin cîte puțin disciplina colectivității simfonice. Forțată să se dividă, orchestra, ca apoi lent să se fărîmițeze. Este încă orchestră, dar nu mai e simfonică. Din ce în ce mai mult, compozitorii preferă mici ansambluri de virtuozi, de tipul celei din *Istoria Soldatului* de Igor Stravinski. Orchestra simfonică agonisează cu simfonia."[318]

Nu este un iconoclast, nu toate lucrărlie compozitorului rus îl cuceresc. Dimpotrivă, unele îl lasă indiferent, îl deconcertează ca *Piese ușoare pentru pian* (la patru mîini) pe care auzindu-le, se interoghează: „Muzica lui este expresia sentimentelor intime sau jocul spiritual destinat pentru amuzamentul lui personal sau al publicului? Pentru noi... plăcerea a fost desigur negativă."[319] Obiectivitatea sa apare evidentă și în caracterizarea *Păsării de foc* a cărei „. . . feerie instrumentală este indescriptibilă și nu este întrecută decît poate de *Daphnis și Chloé* de Ravel."[320] În sfîrșit, piatra unghiulară a creației sale, *Sărbătoarea primăverii*, îi apare ca o întruchipare a „geniului mecanic", „infernală, ingeniozitate ritmică", exprimînd o inimă robustă, clocotitoare . . . Concluzia? „Igor Stravinski este, înainte de toate, compozitorul momentului . . ."[321]

Era la curent și cu creația de operă, *Tosca* i se părea cea mai „puccinistă", deoarece aici unisonul, notele prelungite din registrul acut, punctele de orgă

---

[317] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. La Société des instruments à vent.* În: *Tribune de Laussanne*, 18 martie 1918; Brăiloiu, C. *Opere*, vol. cit., p. 49.

[318] Brăiloiu, C. *Chronique musicale. Concerts de l'O.S.R.* În: *Tribune de Lausanne*, 1918 (3); *Opere*, vol. III, op. cit., p. 57.

[319] Brăiloiu, C. *Musique nouvelle.* În: *Feuille d'avis de Lausanne*, 2 mai 1918; Brăiloiu, C. Opere, vol. III, op. cit., p. 59.

[320] Brăiloiu, C. *Chronique musicale l'O.S.R.* În: *Tribune de Lausanne*, aprilie 1919; Brăiloiu, C. *Opere*, op. cit., p. 88—89.

[321] Brăiloiu, C. *Igor Stravinski.* În: *Tribune de Lausanne*, 1919; Brăiloiu, C. *Opere*, vol. III, op. cit., p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

sînt definitorii. *Simfonia în re minor* de César Franck are lungimi. În cronicile sale au fost surprinși, în diferite ipostaze, compozitorii elvețieni: Ansermet, Wehrli, Volkmann, F. Martinu. Și în această direcție reflecțiile lui C. Brăiloiu sînt de referință.

Reîntors în țară, semnează cîteca materiale, între care și cel din cadrul anchetei revistei *Muzica* și unul despre critica muzicală, arătînd că datoria cronicarului este să evite „dialectica stearpă" și să nu „zăpăcească opinia publică muzicală".[322] Erau semne că se integrează în mișcarea artistică românească.

Într-o cronică despre unul din concertele lui D. Dinicu... „pedagog desăvîrșit", înfățișînd în uvertura lui Schumann *Hermann și Dorotheea*... „unul dintr-acele clasice exemple ce nu trebuie urmate, de care metodele moderne de învățămînt fac atîta caz". Ceea ce apare remarcabil în această cronică este comparația dintre Beethoven și Brahms, *Simfoniile nr. IV*. Simfonia creatorului de la Bonn este... „model nepieritor", simfonia lui Brahms. „operă de voință puternică și de imitație a unui discipol." „Umbra uriașă a titanului, neîncetat prezentă, copleșește pe de-a întregul această partitură premeditată. Beethoven predică libertatea numai pentru acei ce știu să-l înțeleagă. Brahms însă nu l-a înțeles și l-a iubit cu o dragoste servilă."[323]

Insatisfăcut de toropeala ce plana asupra muzicienilor, cărora li s-a luat Ateneul, criticul afirmă că organizatorii simfonicelor ar trebui să fie animați de comandamente superioare simplei intenții de a da un concert, pentru ca programele să fie alcătuite cu mai multă ingeniozitate și gust.

Coloanele ziarului *L'Indépendance roumaine* îi stau la dispoziție în 1919 și 1920 unde, din cînd în cînd, consemnează manifestări muzicale curente. Acordă atenție muzicienilor români, dirijorului George Georgescu și compozitorilor I.N. Otescu și Alfred Alessandrescu.[324]

După 1920, C. Brăiloiu va susține curent cronici în mari cotidiene bucureștene, evidențiind astfel sclipitorul său talent de cronicar.

MAXIMILIAN COSTIN

Muzicolog prin excelență, dar și compozitor și pedagog, Maximilian Costin (11 august 1888, Piatra Neamț — 24 august 1938, București) s-a pregătit pentru cariera de violonist și compozitor la Paris, Berlin și București, avîndu-l profesor și pe Enescu. Îl găsim, pînă în 1920, în redacția revistei *Muzica*,[325] unde și-a asumat responsabilități pe linie redacțională, fiind, în 1916, cu M. Mărgăritescu și I.N. Otescu, iar în 1919, numai cu acesta

---

322 Brăiloiu, C. *Despre critica muzicală*. În: *Izbînda*, 1920.

323 Brăiloiu, C. *Mișcarea muzicală. În țară*. În: *Muzica*, II, 2, decembrie 1920, p. 85.

324 Brăiloiu, C. *Cronique musicale. M.M. Alfred Alessandrescu et I. N. Otescu*. În: *L'Indépendance roumaine*, XXXXIV, 18439, 7 iaunuarie 1920, p. 2.

325 Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 140.

din urmă, director al revistei. Fără îndoială, a făcut muncă redacțională de anonimat, însă apare și ca autor, nu prea des, e drept, totuși edificator pentru a se impune atenției.

Sferele pe care le cultivă sînt de natură estetică, decurgînd din nemulțumirea manifestată pentru condițiile, cadrul existent al activităților muzicale. A fost interesat mai mult de atitudinea față de muzică, rolul ei în societate. Ținînd cont de ponderea crescîndă a artei sunetelor, de răspîndirea ei în mediul muncitorilor, se impunea organizarea temeinică a instituțiilor sale. *Muzica în fața vremurilor de astăzi* este titlul primului articol semnat de M. Costin, ce enunță zămislirea unei muzici . . .„ în caracter românesc", atunci cînd vor veni zilele „primăverii unei păci binefăcătoare."[326]

Incontestabil, M. Costin era sensibil la problemele actualității, la relația dintre artist și societate, tratîndu-le într-o manieră ce lasă să se întrevadă că era influențat de ideologia militantă a stîngii. Avea preocupări filosofice, ilustrate în *Muzica în Cosmos*, demonstrație a preocupărilor științifice, mișcarea fiind așezată la baza proceselor materiei. Sunetul de asemenea se produce din mișcare, legile sale fizice fiind susținute prin principii demonstrate de Kepler, Leibniz, Pitagora, Bode. Rolul artei sunetelor în menținerea echilibrului moral, în mobilizarea maselor este invocat în *Muzica în războiul actual*.

Îl găsim și cronicar în paginile ziarului *Evenimentul* din Iași, în 1918—1919, urmărind cu perseverență, ca și Ed. Caudella, cu care împărțea rubrica de critică muzicală, manifestările concertante din orașul de pe dealul Copoului. A insistat asupra artei multiple a lui G. Enescu pe care îl aprecia în mod deosebit.

Într-un post scriptum la articolul *Ființa creatoare în muzică*, nefiind, probabil, de acord cu autorul sau nefiind convins că ceea ce scrisese D. Cuclin avea valabilitate, insistă asupra oglindirii ființei în creația muzicală și asupra implicațiilor filosofice ale confruntării binelui și răului, triumfului și dezolării.

M. Costin salută ideea susținerii ciclului de 16 concerte camerale de către G. Enescu și elogiază pe Cuclin pentru *Suita pentru vioară solo*, considerată ca fiind o elocventă mostră a stilului ce se acredita prin terminologia „caracter românesc", adică, realizarea specificului național prin recombinarea superioară a elementelor muzicii populare. Era o direcție susținută de *Muzica*, deși teoretizarea ei nu apare în prim-plan.

Și atunci cînd, în 1919, reînnoadă firul scrisului, odată cu reapariția revistei, M. Costin își menține interesul pentru funcțiile etico-filosofice ale muzicii, scoțîndu-le în relief cu orice prilej. Prezentînd figura lui Romain Rolland, subliniază laturile luminoase ale operei sale, mesajul generos ce propaga încrederea într-o lume mai bună, din care să fie eliminate suferința și durerea. Și totuși, în *Artă, cultură și credință*, regretă că în zilele lui nici o personalitate nu egalează dimensiunile geniilor anterioare. „Adevărata mulțumire sufletească nu o găsim decît în muzica trecutului." Se interpune aici eterna miopie caracteristică oamenilor care nu sesizează, nu recunosc valorile

[326] Costin, M. *Muzica în fața vremurilor de astăzi*. În: *Muzica*, I, 1, ianuarie 1916, p. 8.

ce se făuresc în jurul lor. „Modernii noștri, fără de credință și fără un ideal lămurit, făcură din muzică știință; conform principiului general al epocii, tendința lor fu coloritul muzical, crearea de noi combinații sonore... Ideea fu înlocuită prin senzație..."[327]

Maximilian Costin

Cultivă veneraţia pentru premergători, recurgînd la corespondenţă, pentru a proiecta ideile generoase ale lui *Beethoven și Goethe*.

Unul dintre cele mai patetice implorări și, totodată, unul dintre viguroasele proteste la adresa cîrmuitorilor vremii ce nu realizează semnificaţia cultivării și sprijinirii artei muzicale naţionale este *Fie-vă milă de arta noastră*. Dacă ar fi să stabilim componenţele gîndirii muzicologice și stilistice caracteristice lui M. Costin, pe baza acestui articol, am indica în primul rînd elanul patriotic, denunţarea nepăsării în faţa indolenţei ce periclitează existenţa artei, claritatea expresiei și vehemenţa tonului, ingenios coroborată cu implorarea și deznădejdea. Prin aceasta vrem să spunem că stilul său transmite o emoţie, coardele lirei atinse de pana sa vrăjită vibrau intens, lăsînd o melopee ce simboliza jalea, revolta, nedumerirea și speranţa. Cam aceeași atitudine

[327] Costin, M. *Artă, cultură și credinţă*. În: *Muzica*, *II*, 1 noiembrie 1919, p. 36.

o are în *Rechiziționarea Ateneului,* invocînd motivele pentru care acest lăcaș trebuie lăsat muzicii și numai muzicii. Că M. Costin manifestă înclinație spre științele exacte, poate fi confirmat și prin plăcerea cu care vestește descoperirea unui domeniu nou în care e implicată muzica: *Sonicitatea.*

Ferme și necruțătoare sînt opiniile sale în *Intruși și nechemați,* arătînd pericolul pe care-l reprezintă aceștia într-un proces de cristalizare artistică. Un alt aspect al preocupărilor sale se găsește în *Muzica, elementele și formele ei,* un fel de dicționar al genurilor și termenilor generali, explicați în cuvinte sobre, pentru a veni în ajutorul melomanilor. Avea și schițe literare pe teme muzicale, bunăoară *Pe sub umbra pădurii.* Semnează recenzii la cărți și studii, la cartea lui André Sebey: *Arta și socialismul,* arătînd cum socialiștii caută să-i grupeze în jurul lor pe artiștii de avangardă. În aceeași ordine de idei se înscrie una dintre rarisimile cronici pe care le scrie despre violonistul ceh F. Drdla, combătînd remarcile călduțe din ziarul *Dacia* (7 aprilie): „Drdla ne-a lăsat totuși — scria M. Costin o impresie de lamentabilă simpatie pentru faptul de a fi apărut pe scenă cu neîncredere și timiditate, ceea ce ne face să bănuim că, cel puțin și-ar cunoaște justa valoare și nu a acceptat rolul de celebritate decît silit de cîștig".[328] Spiritul său polemic se vădește în apostrofarea *Curierului Artelor,* învinuindu-l de a se preta la tot felul de mașinații, cancanuri, intrigi care nu cadrează normelor eticii presei și aruncă o lumină nefavorabilă asupra muzicienilor. Dintr-un studiu cu titlul: *Arta și studiu* se deduce că M. Costin lucra la cartea *Vioara și maeștrii ei. Dansul impresionist* este nu articol cu profil literar, ecou al interesului larg pentru arta coregrafică înnoitoare, așa cum o propunea scena pariziană, prin Lucienne Caravillot.

EMANOIL CIOMAC

Criticul muzical cel mai autoritar din noua generație, Emanoil Ciomac (n. 2 februarie 1890 la Botoșani — m. 13 iunie 1962 la București) și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul ieșean cu T. Cerne, A. Theodorini, Sofia Teodoreanu, între 1906—1908 și la Conservatorul din Leipzig (1912—1914), avîndu-l profesor la istoria muzicii pe Arnold Schering. Revenit în țară, E. Ciomac publică versuri, prin 1910, în *Convorbiri literare,* se dedică însă slujirii vieții muzicale prin intermediul scrisului, educației muzicale a publicului, care avea atîta nevoie de o competentă informare și orientare, mai ales că, în contextul derulării unui mare număr de voci ce se pronunțau asupra muzicii în coloanele ziarelor și revistelor, se simțea nevoia unor repere mai ferme, mai obiective și mai profunde.

E caracteristic pentru acest critic să abordeze problemele cele mai acute, mai complexe, mai grele, punctînd imperative majore, atribute esențiale ale

[328] Costin, M. *Concertul Franz Drdla.* În: *Muzica,* II, 6—7 aprilie—mai 1920, p. 200.

fenomenului artistic sonor. Unul dintre primele articole, de fapt, un adevărat studiu este dedicat lui *George Enescu*,[329] situat alături de Eminescu și Grigorescu. E. Ciomac cunoaște bine arta lui Enescu interpretul, dar mai ales creațiile compozitorului, în temeiul cărora îi definește personalitatea, caracteristicile fundamentale ale artei sale. Curios, analiza care conduce la observarea unor atribute funciare se interferează permanent cu sugerarea unor linii de viitor, unor speranțe, edificate pe constatarea că . . . „în Enescu trăiește tot sufletul poporului și al pămîntului nostru. E plin de bărbăție, de patimă, de durere."[330] Se stabilesc conexiuni, influențe, evident, unele discutabile, ceea ce au și provocat replica deja semnalată a lui C. Brăiloiu, care nu subscria la ideea apropierii maestrului român de Berlioz. Că rîndurile lui E. Ciomac erau nu numai constatări analitice, reflexii estetice, ci și îndemnuri, o dovedesc numeroase paragrafe, precum acesta: „O, dac-ar vrea să-și dea el seama pînă la sfîrșit de puterea care zace într-însul și, urmărindu-și chemarea pe calea adevăratei arte a viitorului, să prefacă în foc nestins scînteia dumnezeiască a sufletului său!"[331]

În *Muzica* din 1916, trece în revistă (cîteva numere) *Mișcarea muzicală*. În cea din aprilie e lăudat Dinicu, deoarece a inclus în concertele simfonice mai multe partituri datorate compozitorilor francezi și ruși. Reascultînd *Acteon* de A. Alessandrescu, criticul supune atenției ponderea influenței franceze, într-o conjunctură dedusă din poemele sale programatice. „Muzica franceză e o zînă ispitioare ca și fermecătoarea Diana a poeticului text. Încîntarea pe care o trezește în sufletul celui ce o apropie pentru prea mult, dă naștere la simțuri tulburătoare, cari, la rîndul lor, îl pot face pe cutezătorul nestăpînit să-și piardă firea — și ca și Acteon, el se poate deștepta deodată cu personalitatea înstrăinată. Și propriile lui simțuri, propriile lui însușiri cari nu-l mai ascultă, ca și cîinii vînătorului prea îndrăzneț, îi pot aduce pierzarea. Tînărul Alfred Alessandrescu știe prea multe ca să n-o știe și pe aceasta."[332]

Interesante date sînt cuprinse în *Mișcarea muzicală* (mai, 1916) cu referiri la arta violoncelistului Papazoglu, pianistului Dimitriu, care „a suprimat pedala. . .", soprana Lucia Cosma, Aurelia Cionca și George Enescu dirijorul, pentru care se recomandă înființarea unei a doua orchestre simfonice în capitală. Entuziasmat de redarea, sub bagheta lui Enescu, a *Damnațiunii lui Faust*, E. Ciomac îi consacră o amplă descriere.

Lui *Mihail Jora* îi consacră un portret scris cu căldură, prilejuind dezvăluirea însușirilor umane, a înaltului comportament civic, pe lîngă cele de compozitor. Cunoscîndu-l din copilărie, din vremea studiilor în Germania, E. Ciomac are avantajul de a sesiza aspecte intime, trăsături de caracter, în contextul zilelor grele de război cînd un obuz i-a sfărîmat piciorul, zbătîndu-se ceasuri întregi între viață și moarte. Scriind, în iunie 1918, în *Neamul românesc* despre *Suita pentru orchestră în re minor, op. 2* de M. Jora, E. Ciomac, de fapt, vestește un nume ce se afirma în creația românească, determinîndu-i

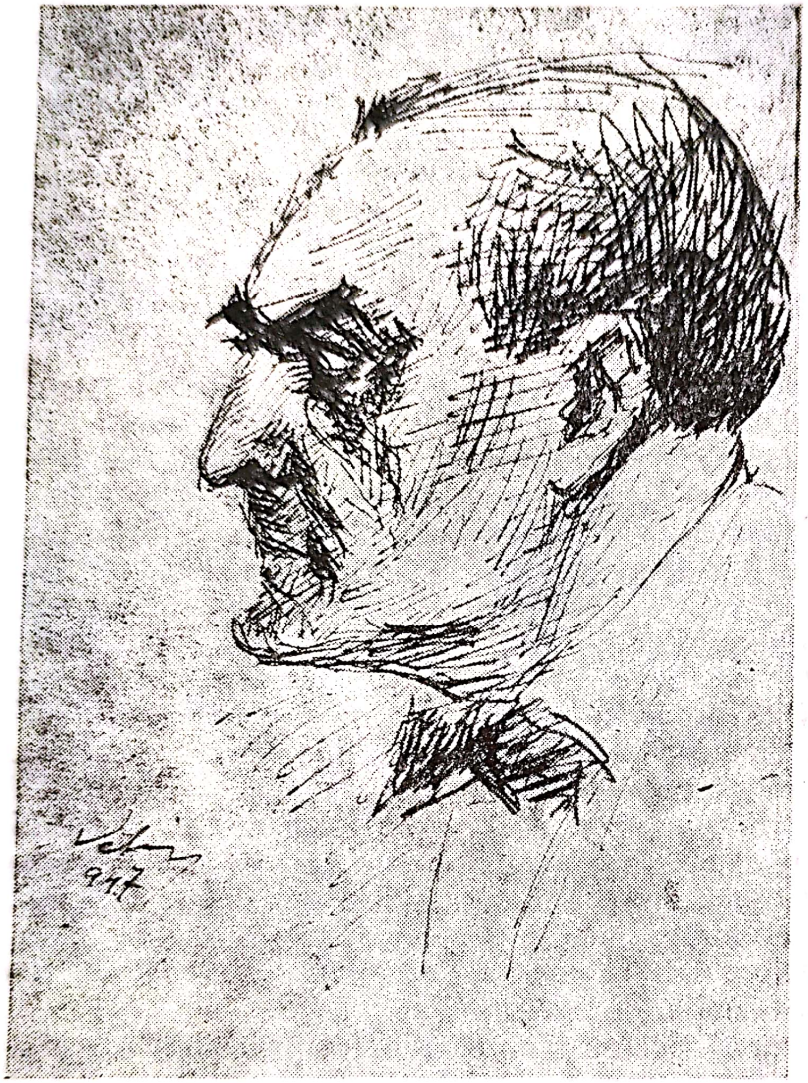
[329] A apărut în *Convorbiri literare*, XLIX, nr. 6, iunie 1915, p. 618—627 și republicat într-o plachetă cu același titlu — *George Enescu*, București, Tip. Speranța, 1915.

[330] Ciomac, E. *George Enescu* (plachetă), p. 18.

[331] Idem, ibidem.

[332] Ciomac, E. *Mișcarea muzicală*. În: *Muzica*, I, 4 aprilie 1916, p. 169.

atu-urile: „M. Jora are o însuşire capitală nepreţuită: *viaţa*. Suflul ei străbate ca un vînt înviorător toată muzica lui. Chiar acolo unde concepţia este mai stîngace, încă ea nu-ţi dă răgazul plictiselii. Un interes viu se leagă de orice măsură. Aceasta, fiindcă muzica lui e sinceră şi trăită, iar sufletu-i nu poate, prin fire şi prin educaţie, gîndi şi concepe vulgar."[333]



Emanoil Ciomac văzut de Pallady

Colaborînd la *Sburătorul* în 1919, E. Ciomac îşi spune răspicat şi curajos părerile despre diferite aspecte ale vieţii muzicale. Iar revine la arta dirijorului Dinicu, Papazlogu... „cel mai bun violoncelist român", la A. Alessandrescu pe care-l dezaprobă pentru campania antibeethoveniană purtată în coloanele ziarului *L'Orient*.[334] Altă dată e lăudat Dinicu pentru că mai cedează bagheta.[335]

[333] Ciomac, E. *Mihail Jora*. În: *Neamul românesc*, 19 iunie 1916; Ciomac, E. *Pagini de cronică muzicală*, 1915—1938. Ed. îngrijită de Silviu Gavrilă, Bucureşti, Edit. muzicală, 1967, p. 22.

[334] Ciomac, E. *Teatru-Muzică. Evantaiul*. În: *Fapta*, nr. 2, 28 ianuarie 1919, p. 45.

[335] Ciomac, E. *Insemnări muzicale*. În: *Fapta*, I, nr. 3—4, 4 februarie 1919, p. 68—69.

Scanned with OKEN Scanner

Cucerit și mai mult, după polemica cu Brăiloiu, de muzica franceză, pe care, de altfel, și el o prețuise, criticul face elogiul artei impresioniste, creației ruse, în detrimentul celei germane, pe care n-o agrează. Considerațiile despre muzica franceză și română sînt foarte interesante și bine argumentate.[336] Din nou scoate în evidență valențele *Suitei* de M. Jora, dar exagerează socotind-o „... poate cea mai inspirată lucrare pe care a dat-o vreodată muzicii noastre un compozitor român."[337] Semnalîndu-i meritele de compozitor, expresia latino-orientală, criticul are temeiuri să-i releve sinceritatea, firescul rulării tematice, originalitatea. *Concertele simfonice. D.I. Scarlatescu... A sosit Enescul* — o cronică bogată în idei, planuri, judecăți. I se recunosc merite lui Dinicu pentru programele interesante. Jora și Otescu sînt lăudați ca dirijori, arătînd că au prezentat creații apropiate naturii lor: primul — *Brahms, Simfonia a III-a,* al doilea, Chausson — *Simfonia în Si bemol.* Comparația acestor creații demonstrează pătrunderea criticului, recunoscîndu-le calități și neîmpliniri.

E îngrijorat de indispoziția oamenilor de artă care n-au o situație materială asigurată. Într-un asemenea context, E. Ciomac nu se miră că la concertul Scarlatescu asistența a fost restrînsă și că tot elanul investit în creație se risipește în absența interesului din partea publicului: „Să mai avem inima de a lovi în dl Scarlatescu, făcînd critică muzicii lui? Să spunem că ideile sonore ale artistului conștiincios sînt pline de noblețe, lungi și istovitoare, frumos și variat tratate, că desfășurarea lor ne amintește pe Beethoven, pe Schubert, pe Schumann, dar că pe *Scarlatescu însuși,* nu-l auzim niciodată?" Criticul legitimează și o asemenea modalitate componistică, deoarece așa dorește autorul. De asemenea, legitimează și punctele de vedere ale lui A. Alessandrescu expuse în *L'Orient,* considerat „modernist", încheind: „Se spune numai că e un semn rău pentru muzică și pentru poezie, cînd poeți ca noi fac cronici muzicale și muzicieni ca dsa fac poezie..."[338]

Criticul se entuziasmează de seria concertelor camerale oferite de Enescu și Alessandrescu, operă de adevărată educație muzicală, cu nota că ansamblul e inegal, Enescu adeseori „e pur și simplu divin"... în timp ce Alessandrescu demonstrează că nu e pianist, ci compozitor.[339]

Privind tabloul muzicii contemporane și direcțiile evolutive ale componisticii, constată că, după Wagner și Brahms, germanii au scăpat din mînă „făclia muzicii". „Un crîmpei din flacăra divină a trecut în inimile admirabililor compozitori populari ruși și altul în cele ale franeczilor ultra-rafinați"[340]. Dintre ei, Debussy i se pare cel mai original, dar și el se limitează la aspecte vagi, contemplative, arta lui fiind „învăluită în cețe diafane", ceea ce, într-un fel, îl nemulțumește. „Cerințle subtile și delicate pot fi mulțumite

---

[336] Ciomac, E. *Muzica franceză.* În: *Fapta,* I, nr. 5, 18 februarie 1919, p. 115—116.

[337] Ciomac, E. *Concertul Jora.* În: *Fapta,* I, nr. 6, 25 februarie 1919, p. 139.

[338] Ciomac, E. *Concertele simfonice. Dl. Scarlatescu... A sosit Enescu!* În: *Fapta,* I, nr. 9, 18 martie 1919, p. 212.

[339] Ciomac, E. *Concertele de sonate ale dlui Enescu și Alessandrescu.* În: *Fapta,* I, nr. 11, 14 aprilie 1919, p. 261.

[340] Ciomac, E. *Muzica franceză.* În: *Fapta,* I, nr. 5, 1919, p. 116.

de dînsul dar nu cele care vor o zguduire mai cuprinzătoare, mai pătimaşă, un suflu mai uman, mai liric, mai frumos."[341]

Citind despre un concert simfonic condus de Enescu, întîlnim numeroase observaţii preţioase pentru arta dirijorală a acestui multilateral muzician, insistîndu-se asupra parametrilor definitorii, excelînd în redarea modernilor. E. Ciomac nu e rigid în opinii, deoarece acum manifestă rezerve faţă de compozitorii francezi, altădată lăudaţi. Pe R. Strauss îl înţelege datorită versiunii interpretative a lui Enescu în *Moarte şi transfiguraţie*, socotind-o cea mai reuşită creaţie „. . . una din cele mai complete realizări ale muzicii instrumentale moderne."[342] Iată şi alte consemnări ce arată că nu-i scapă să semnaleze şi concertele-neîmpliniri: „Căci Strauss, deşi îl recunoşti de la întîia măsură, deşi e caracteristic prin structura lui melodică, prin avînturile lui de esenţă cam «vieneză», prin admirabilul lui meşteşug exterior şi colorăturile măiestre ale orchestrei lui unice, nu este un înovator în ale muzicii".[343]

În *Muzica modernă* de asemenea revine la una din temele sale fundamentale, susţinînd muzica franceză şi rusă, mai ales arta lui Debussy, foarte plastic descrisă: „E nou în structura melodică ce-şi are farmecul ei straniu făcut din ştiinţă şi naivitate, din inspiraţia personală de artist şi din simpla şi evocatoarea inspiraţie populară. E nou mai cu seamă în armoniile lui. Gamele orientale, intervalele mărite ori micşorate, atmosferele «exotice» el le-a introdus şi azi toţi compozitorii moderni, în afară de nemţi, le întrebuinţează după dînsul."[344] Contrazicîndu-l pe D. Cuclin care-i învinuia pe compozitorii ruşi că . . . „dezvoltă sărac nişte teme nepotrivite pentru lucrările simfonice", criticul face apologia inspiraţiei folclorice. Concluzia sa: „Ce minunate sînt cîntecele populare! Şi cîtă bogăţie se poate găsi în ele!"[345], căci devin embleme directoare în chemarea adevărată a compozitorilor, pentru a preconiza crearea de lucrări naţionale, singurele care vor putea cu adevărat reprezenta sufletul românesc.

Şi totuşi, E. Ciomac este partizanul muzicii franceze, italiene, dar nu a celor mai noi direcţii: „Berlioz, Bizet, Verdi (în ultima manieră) sînt numele cele mai reprezentative ale muzicii dramatice latine. „Ei singuri pot sta în faţa lui Wagner . . .[346] Vorbind despre Opera Română, se solicită concursul publicului, al Statului. I. Perlea e remarcat şi ca compozitor, după ce-şi dirijase două părţi din *Simfonie*, prezicîndu-i-se şanse spre a deveni şi şef de orchestră.

E. Ciomac are meritul de a fi, întotdeauna, în centrul problematicii impuse de momentul muzical respectiv şi de a observa, cu luciditate, sensurile mişcării componistice, orientîndu-se intuitiv, cu maturitate. A scris despre noua muzică românească, sfătuind să se opteze pentru o mai directă fuziune cu etosul sonor al pămîntului natal.

---

[341] Ciomac, E. idem, p. 115.

[342] Ciomac, E. *Enescu, şef de orchestră. Concertele simfonice. Moarte şi transfiguraţie.* În: *Fapta*, I, nr. 15—16, 6 mai 1919, p. 348.

[343] Ciomac, E. Idem, ibidem.

[344] Ciomac, E. *Muzica modernă.* În: *Sburătorul*, I, nr. 2, 26 aprilie 1919, p. 21.

[345] Idem, ibidem.

[346] Ciomac, E. *Carmen, Otello, Damnaţiunea lui Faust.* În: *Muzica*, II, 1, martie 1919, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

COMPOZITORI ÎN IPOSTAZĂ DE CRITICI

Delimitarea compozitor-critic sau critic-compozitor, deşi dificilă, trebuie făcută. Chiar dacă deţinem probe evidente despre înzestrarea lui C. Brăiloiu, M. Mărgăritescu, pentru componistică, ei rămîn, prin natura lor, muzicologi, în timp ce, Ed. Caudella, A. Alessandrescu, deşi au scris multe cronici şi materiale, importanţa partiturilor în determinarea profilului lor face inutilă orice tentativă de a-i revendica din partea criticii. Situaţia expusă se complică mai mult, dar nu iremediabil, atunci cînd în ecuaţie intră muzicieni ca Stan Golestan sau, mai evident, M. Cohen-Linariu, care au susţinut, ani de zile, rubrici de cronică, dar creaţia este masivă prin numărul opusurilor este parţial sau total necunoscută. În acest caz, criticile lor, repuse în volum, nu par să indice că, în timp, pare mai valoroasă ipostaza de critic? Aparenţele pot să ne înşele, activitatea publicistică are parfum de epocă, pune în evidenţă comandamente estetice, criterii artistice ce nu pot fi înţelese şi judecate decît în raport cu contextul în care au apărut şi în care au avut ecou, deci au acţionat. În acest plan şi creaţia probează valoarea ei de epocă şi, potenţial, putînd fi reluată, pare să avantajeze latura primară a personalităţii, în sensul că, atît S. Golestan, cît şi M. Cohen-Linariu rămîn compozitori, dublaţi de învederate atribute de critici, publicişti. Oricît de savante ar fi articolele, ele pălesc faţă în faţă cu partiturile simfonice, teatrale, camerale, a căror semnificaţie pentru apartenenţa profesională a talentelor multiple nu par să lase nici un dubiu pentru primatul componistic. Aşadar, riscurile unor interpelări pe tema apartenenţei stabilite în cazurile unor duble sau triple îndeletniciri, cu stat de plată sau nu, sînt relative şi neînsemnate, de vreme ce statutul era bine precizat în timpul cît au trăit. Totuşi, cazurile de excepţie apar mereu, deşi numai pentru a revela fluctuaţiile, semnele de interogaţie, finalmente, pentru a prilejui răspunsuri categorice în acest sens. Astfel,

I. Mureşianu sau Th. Fuchs, directori de reviste muzicale, cu toate că au acordat energie publicisticii, ei sînt cotaţi, pe bună dreptate, compozitori. Motivul acestei consideraţii decurge din adevărul simplu că gîndirii teoretice, activităţilor ziaristice le-au acordat atenţie temporară, în timp ce creaţia a beneficiat de atenţie permanentă.

Mai important, în cazul acestei categorii de muzicieni, am numi compozitorii cu indeletniciri de critici, este că au contribuit la înălţarea climatului muzical, la profesionalizarea criticii, în sensul că au avut o marcantă contribuţie pe linia eliminării literaturizării, descriptivismului facil, consemnării neangajante a evenimentelor vieţii muzicale. De la o critică empirică, prin aprofundarea atributelor stilistice specifice actului componistic şi interpretativ, se ajunge la o critică analitică, adeseori generalizată, în care observaţia lucidă şi demersul imperativelor joacă rolul major. Beneficiind de o pregătire muzicală mai completă, compozitorii-critici aveau mai multă audienţă pentru aspectele stricte, proprii, determinante ale procesului muzical, valorificîndu-le, ceea ce conferă o clasă superioară opiniilor critice. Desigur, într-un fel scrie I. Borgovan şi într-altul I.N. Otescu, E. Mezzeti, pe de o parte şi, pe de alta, M. Jora. Diferenţele decurg din mediul cultural în care s-au format, climatul muzical, gustul artistic, exigenţele care nu sînt aceleaşi la un compozitor romantic şi la unul care respiră în estetica impresionistă.

Mai presus de toate însă, se cuvine evidenţiată axa unitară a conduitei lor de critică, conştienţi de necesitatea slujirii afirmării muzicii româneşti în toate compartimentele posibile. Idealul lor, edificarea unei verigi a şcolii muzicale naţionale moderne, era limpede, şi transpunerea sa în practică, mai exact, lupta pentru realizarea sa, a fost aprigă, presărată cu contradicţii, aureolată de entuziasm şi speranţă. Mai mult, lupta a fost întărită de crezul puternic în destinul muzicii româneşti, care se profila într-o energică revărsare de lumină şi forţă. Certitudinea drumului pe care se înscriseseră era un dinamic element stimulator de forţe, dăruire şi avînt.

M. COHEN-LINARIU

Unul dintre criticii prolifici a fost compozitorul Mauriciu Cohen-Linariu (20 decembrie 1849 — 21 noiembrie 1928, Bucureşti), cu un stagiu ce antrenează peste trei decenii de activitate publicistică. Deţinea o solidă pregătire muzicală începută la Conservatorul din Bucureşti cu Al. Flechtenmacher Ed. Wachmann, la Milano (1870—1871) cu Lauro Rossi şi la Conservatorul din Paris (1877—1878) cu Théodore Dubois, Victor Màssé, César Franck. A mai urmat cursuri şi cu Georges Bizet şi Félicien David pentru perfecţiune în compoziţie. Aşadar, a beneficiat de îndrumarea unor muzicieni de vază franceză, cu orientare romantică.[347] Totodată a acumulat şi o experienţă practică în calitate de violonist în orchestra Teatrului Odéon la Paris.[348]

[347] Cohen-Linariu, M. *Scriitorii şi artiştii noştri. Răspunsul dlui...* în: *Foaie pentru toţi*, Bucureşti, I, nr. 31, 23 iulie 1897, p. 1.

[348] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

Reîntors la București activează în triplă calitate: ca profesor de muzică la Azilul *Elena Doamna*, organist la Templul Spaniol și cronicar muzical. Cea mai importantă, nefigurînd în state de plată, a fost însă activitatea componistică, concretizată, după cum se știe, în partituri lirico-teatrale, camerale. A tradus în limba română numeroase opere. S-a căsătorit cu brașoveanca Eleftera Bărbieru-Munteanu.

Debutează în calitate de critic muzical, sub semnătura Enoch, la 17 octombrie 1880, în ziarul *Pressa*, cu o cronică la un concert al Charlotei Leria, elogiind vocea și talentul sopranei care „. . . aduce lespedea spre a pune baza edificiului muzicei române". În același concert, și-a dat concursul și violonistul Ed. Hübsch care „. . .purcede din acea școală care crede că a lovi tare este a lovi bine. D-l Hübsch poate să lovească bine, aceasta depinde de gust, și chiar de țara unde se produce artistul, dar nu sîntem siguri că lovește întotdeauna just."[349] Probabil, prin „lovește" se avea în vedere intonația.

Simte nevoia să-și definească programul, „linia de conduită", și astfel, după două zile, publică într-o cronică, ce se referă la un concert al Haricleei Darclée și la concertul Societății Filarmonice din Brașov, *Cîteva considerațiuni asupra rolului unui critic*[350] Interogîndu-se cum trebuie să fie un cronicar, optimist sau pesimist, el ajunge la concluzia că cea mai corectă linie e cea de mijloc, care evită exagerările, menționînd o „cumpănă justă", ce ar „. . . putea înclina din cînd în cînd spre bunăvoință și indulgență . . ."[351]

Stilul său, pe alocuri naiv, denotă agerime, claritate și o profundă înțelegere a eticii profesionale. „Optimist decis, cu o neîngrijire din cele mai largi, să se mulțumească cu puțin, să-și întindă creionul în miere și, sub pretextul de a încuraja, să laude totul și pe toți?

Nu, căci dacă cu acest sistem și-ar cîștiga multă amiciție, nu mai puțin ar lipsi datoriei sale oarecum sacre de critică, adică de a arăta eroarea și a stimula zelul spre a o face să dispară.

Fie el, din contră, pesimist neîmpăcat, cu o răutate ce fiecare găsește cu îndestulare, să nu se mulțumească cu nimic (critica este lesnicioasă) să-și întindă condeiul în oțet și sub pretextul de a îmbunătăți, să înnegrească și să doboare totul și pe toți?

Iar nu, căci dacă în ochii cîtorva el ar trece ca bine intenționat, ca îndreptător de rele, în ochii mai multora el ar fi răuvoitor, descurajator și chiar, ferească Dumnezeu, antipatriot — vorbă teribilă, după cum știe fiecare."[352] Criticul trebuie să recurgă la cunoștințele mai vechi, la amintiri, pentru ca, în efectuarea unei judecăți, să aibă termeni de comparație, adică principiul comparativ intră în sistemul efectuării judecății critice, deoarece condeiul nu trebuie înfipt nici în miere nici în oțet.

---

[349] Enoch. *Cronica muzicală. Concertul Drei Charlota Leria.* În: *Pressa*, XIII, nr. 231, 17 martie 1880, p. 2.

[350] Rădăcineanu, Gabriela. *Mauriciu Cohen-Linariu — Cronici muzicale.* (Manuscris).

[351] Cohen-Linariu, M. *Cîteva considerațiuni asupra rolului unui critic. Concertul Dnei Darclée, Concertul Societății philarmonice din Kronstadt.* În: *Pressa*, XIII, nr. 233, 19 octombrie 1880, p. 2.

[352] Cohen-Linariu, M. *Cîteva considerații* . . . op. cit., p. 2.

Probabil aceste rînduri au avut răsunet, fiind corectate de interlocutori, deoarece revine cu completarea: „Ni se zice că aceia care se ocupă cu a critica, spre a fi juști, spre a fi folositori, ar trebui ca înainte să emită vreo opinie, să caute a cunoaște cauzele care fac ca cutare sau cutare lucru să fie rău, care împiedică împlinirea cutărei întreprinderi; să semnaleze aceste cauze, să le

Mauriciu Cohen-Linariu

discute, să cerce prin persistența lor a le face să dispară și, în fine, să nu se sfiască a arunca greșelile asupra aceluia, oricare va fi el ce a înfăptuit-o."[353]

Urmare mai multor recomandări privind atitudinea criticului muzical, care ar trebui să insiste asupra cauzelor ce stau la baza aspectelor negative, criticul susține sus și tare: „Nouă ne e dat a judeca după efecte fără a ne ocupa de cauze a căror cercetare ne-ar duce prea departe . . ."[354]

Lui M. Cohen-Linariu îi revine un mare merit, anume acela de a fi pus problema fondării „Școlii române de muzică", ce nu e nicidecum școală, în sensul procesului instructiv, ci o falangă de muzicieni animați de idealul

[353] Cohen-Linariu, M. *Școala română de muzică. Concertul Dlui Louis Wiest.* În: *Pressa*, XIII, nr. 257, 17 noiembrie 1880, p. 2.

[354] Enoch. *Școala română de muzică. Concertul Dlui Wiest.* În: *Pressa*, XIII, nr. 173, 18 martie 1880, p. 2.

purtării stindardului național în artă. Criticul era de părere că, după cîntăreții și instrumentiștii români, cuprinși într-o orchestră, deci „mijloace de execuțiune", nici „compozitorii pentru lucrările naționale nu vor lipsi și de atunci școala română de muzică va fi fondată."[355] Deci, raportează existența formelor concrete, specifice vieții muzicale, la existența compozitorilor care vor da lucrări naționale și, astfel, se poate considera fondată școala românească.

De fapt, el este acela care și consemnează afirmarea unor interpreți români, precum: C. Leria, H. Darclée, L. Wiest, G. Dima, Gabrielescu, Popovici, și a compozitorilor G. Ștephănescu și Ed. Caudella. Astfel că, în 1884 are satisfacția să remarce „... școala muzicală română ce începe a se afirma".[356] A scris despre operele *Olteanca*, *Haiducul* (O. Bimboni), *Hatmanul Baltag*, baletul *Ielele*, cantata *România*, (ambele de A. Spetrino)... Desigur, apără tînăra breaslă a compozitorilor români, luînd atitudine față de cercurile oficiale care nu-i încurajează, dimpotrivă, îi sfidează, încredințînd libretul operei *Haiducul* compozitorului italian O. Bimboni, operă ce vroia a fi prima în lista unor creații naționale. Cu toate că s-au utilizat melodii populare, nefiind bine cunoscute de muzicianul italian, nu au fost valorificate în concordanță cu caracterul lor, cu situația dramatică... De aici, absența dramatismului muzicii, înlocuit cu momente ilustrative... „Aș vrea să pot proba că vorbesc fără pasiune și că n-am declarat războiu dlui Bimboni pentru umiliațiunea ce s-a făcut acelor ce se ocupă cu muzica la noi, neîncredințîndu-li-se lor libretul primei opere române ce era de făcut. Se știe că nimeni nu e profet în patria sa și această idee trebuie să consoleze pe compozitorii români făcîndu-i totodată să spere că prin legea compensațiilor, un director italian la rîndul său o să le comande confecțiunea unei opere italiene ceea ce, prin paranteză, mi se pare mai ușor, fiind date numeroasele exemple de care se pot servi".[357]

Această poziție favorabilă muzicii românești e susținută și în coloanele ziarului *Românul*, unde colaborează, din 1881 pînă în 1896, concomitent publicînd cronici și în *Timpul*. Scria mult, și despre cele mai diverse manifestări muzicale. Cîteva exemple. Publicul bucureștean poate fi împărțit în trei categorii: a) cu gustul format în centre europene, dar care nu onorează concertele și spectacolele lirice, deoarece are gustul „depravat"; b) sincer, care merge cu plăcere spre sălile unde răsună muzică; c) indiferent, care nu merge nicăieri.[358] Salută reluarea concertelor simfonice; laudă pe Wachmann; încurajează, în 1881, cvintetul alcătuit din Hübsch, Dimitrescu, Schipek, Carini și Vlădoianu. Remarcă de asemenea calitatea spectacolelor trupei române conduse de Ștephănescu...

Un articol polemic, deși nu se identifică adversarul, e *Wagnerienii noștri* (*Universul* XVII, nr. 2, 1899, p. 2) în care, pe un ton caustic, privește

---

[355] Cohen-Linariu, M. *Școala română de muzică...*, op. cit.

[356] Cohen-Linariu, M. *Teatrul Național. Hatmanul Baltag.* În: *Românul*, XXVIII, 10 martie 1884, p. 234.

[357] Cohen-Linariu, M. *Opera italiană. Închiderea stagiunii. Haiducul, operă de dl O. Bimboni.* În: *Românul*, XXVIII, nr. 28, 11 februarie 1884, p. 133.

[358] Cohen-Linariu, M. *Teatrul român. I-iul act din Faust de Gounod interpretat de dnii Gabrielescu și Popovici.* În: *Presssa*, XII, nr. 245, 2 noiembrie 1880, p. 2.

moda preluată de la Paris de a adora muzica maestrului de la Bayreuth. Se simte, în subtextul rîndurilor sale că M. Cohen-Linariu e un antiwagnerian convins care-i cunoaşte multe pagini, inclusiv scrierile teoretice. „Nu mă pricep la muzică — dar mi se pare că e frumos — auzi zicîndu-se în jurul tău şi gîndeşti că omul nu prea a înţeles, dar că, dus şi el de curentul zilei, a şi devenit un adept al aşa-zisului *sistem al muzicei viitorului*, de acuma muzica prezentului."

În 1897 colaborează la *Foaie pntru toţi*, scriind cronici despre *Favorita*, *Ernani*, *Fiica regimentului*, *Bărbierul din Sevilla...*, „operă clară, veselă şi plină de viaţă"... Povesteşte că a proiectat să colaboreze cu V. Alecsandri pentru a scrie o operă. Bardul de la Mircesti preţuia actele III şi IV din *Hughenoţii* de Meyerbeer şi *Bărbierul din Sevilla*. Cuvintele lui Alecsandri au fost: „Promite-mi să-mi faci un *Bărbier* şi ne punem pe lucru..."[359]

Interpretarea operelor citate mai sus era considerată drept succes şi, să nu uităm că M. Cohen-Linariu avea o bogată cultură muzicală, văzuse la Paris numeroase spectacole de răsunet, între care *Aida*, dirijată de compozitor. S-a entuziasmat de ţinuta spectacolelor Operei Române din 1898; *Aida* dirijată, G. Golisciani, *Lohengrin* cu Nuovina, *Gioconda* cu Teodorini. Nu scapă ocazia să marcheze valoarea compoziţiilor lor Ştephănescu: cîntecul *Lasă-ţi lumea ta uitată* şi *Hora* pentru pian, „foarte bine scrisă."[360]

Citind cronicile lui M. Cohen-Linariu, dar nu numai, capeţi o extraordinară perspectivă a muzicii româneşti de la cumpăna celor două veacuri (XIX—XX), degajînd un entuziasm pronunţat, caracteristic epocilor constructive, făurarilor de valori materiale şi spirituale. Se găsesc, în cuprinsul lor, cele mai variate aspecte posibile, surprinse n fraze concludente, adeseori cu uşoare accente ironice. Chiar şi cele mai puţin bătătorite teme din publicistica sa, cum e cazul George Enescu, atunci cînd le susţine, o face cu aplomb şi strălucire. Pe Enescu, încă în 1900, îl decretează ca „stea strălucitoare înscrisă pe drumul nemuririi".[361]

Desigur, anii cei mai bine reprezentaţi în cronicile sale sînt 1880—1905, după care, intermitenţele devin mai frecvente. Dar în sfertul de veac circumscris, se găsesc, în scrierile sale, referiri la toţi muzicienii noştri de seamă, reflecţii profunde şi inteligente ce pot fi asimilate unei adevărate istorii în cronici a muzicii româneşti. E mult aceasta, e puţin? Credem că e foarte mult şi, amplificată, această istorie la dimensiunea reală a frontului criticii, se obţine o vastă chartă, o impresionantă antologie documentară ce reflectă o epopee luminoasă, surprinsă cu măiestrie în momente de zbucium, dezamăgire, încordare şi entuziasm. Cronicile sale, răsfirate în afara periodicelor menţionate în *Literatorul*, *România liberă*, *L'Indépendance Roumaine*, *La Roumanie*, *Gazeta Artelor*, *România muzicală şi teatrală*, *Muzica*, *Rampa*, servesc de minune argumentele dinamicii vieţi muzicale ce se închegase în capitală. A urmat oare M. Cohen-Linariu un model în cronicile sale? Pro-

[359] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Teatrul Naţional. Bărbierul din Sevilla.* În: *Foaie pentru toţi*, I, nr. 49, 26 noiembrie, 1897, p. 430.

[360] Cohen-Linariu, M. *Sala Ateneului. Quartetul ceh.* În: *Universul*, XVII, nr. 295, 27 octombrie 1899.

[361] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Concertul lui George Enescu.* În: *Universul*, XVIII, nr. 82, 24 martie 1900, p. 2.

babil că da, și acela nu putea fi altul decît cel detectat în prestigiosul ziar parizian *Le Figaro*, unde chiar și colaborase.

Uneori, criticul e deprimat, văzînd slabul interes de la noi pentru arta sunetelor.[362] Alteori, este visător, dorind ca întreaga societate bucureșteană să devină o mare societate a amatorilor de muzică.[363] Deplînge și aspectul dureros că nu se simte trebuința pentru arta națională și nici nu i se apreciază valoarea atunci cînd există, decît după ce primește ștampila străinătății.[364]

Desigur, orizontul criticilor se confunda cu lumea operei, în care se simte în largul său, ceea ce explică de ce scrie frecvent despre spectacolele lirice și mai rar despre concertele simfonice. Luat, așadar, în ceea ce poate fi considerat punctul forte al său, este interesant să se observe intuiția, gustul și chiar stilul care-l carcterizează.

Referindu-se la opera *Trubadurul*, criticul e de părere că: „Dulceața propriu-zisă nu e tocmai calitatea predominantă a muzicii lui Verdi, dimpotrivă! În *Il Trovatore* mai ales, e o violență de culori care te amețesc...“ Prin „dulceață” se înțelege... „acea facilitate de idei, acea franchețe și căldură a melodiei...“[365]

Se vede în aceste aprecieri o patină ruginie ce-i cuprinde ideile, învăluindu-le în culori siropoase. Și totuși, față de unele opere noi, receptivitatea sa e trează. *Boema* de Puccini are...„ o muzică modernă, foarte cîntată, foarte elaborată, în care licărește ici și colo, în fraze scurte, călduroșul cîntec italian...“[366]

Foarte limpede e motivată noutatea subiectului operei *Tosca*... „Tortura însăși și asasinatul premeditat dinaintea scenei, tot crudul aparat al unor zbiri polițienești care schinjuiesc și plutonul de execuțiune care împușcă în fața publicului, sînt, în *Tosca*, teme noi „pentru expresiunea muzicală.“ „Aceasta, la rîndul ei, e subtil surprinsă prin continue acorduri disonante și îndrăznețe modulațiuni, prin ritmuri frămîntate ce se transmit de la un instrument la altul, prin sonorități stranii, orchestra lui, mereu în plin, explică, desigur într-o limbă interesantă, ceea ce se petrece pe scenă.“[367]

Fecunda activitate publicistică a lui M. Cohen-Linariu s-a desfășurat și în afara periodicelor muzicale și artistice citate, fapt care poate, odată în plus, să evidențieze cît de bogată era sfera criticii muzicale. Abia din 1903 se apropie parcă timid de *Gazeta Artelor*, unde scrie despre *Învățămîntul muzical primar*. Apoi, în 1908, colaborează la *Muzica*, dar nu prin cronicile care-i erau atît de familiare, ci prin evocări ale unor muzicieni francezi. Astfel, în *Amintiri despre Victor Massé* (*Muzica*, n. 3, 1908, p. 95—99)

---

[362] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală*. În: *Universul*, XIX, nr. 354, 30 decembrie 1901, p. 2.

[363] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală*. În: *Universul*, XIX, nr. 355, 31 decembrie 1901, p. 2.

[364] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Teatrul Național. Traviata de Verdi cu dna Darclée*. În: *Universul*, XX, nr. 16, 18 ianuarie 1902, p. 2.

[365] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Teatrul Național. Il Trovatore, operă de Verdi cu dna Darclée*. În: *Universul*, XXI, 17, 19 ianuarie 1903, p. 3.

[366] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Teatrul Național. La Bohème, operă de Puccini cu dna Darclée*. În: Universul, XXI, 21, 23 ianuarie 1903, p. 2.

[367] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală. Teatrul Național. Tosca, operă de Puccini cu dna Darclée*. În: *Universul*, XXI, 28, 30 ianuarie 1903, p. 2.

povesteşte o serie de nostime întîmplări în care eroul principal era totuşi „tînărul valah". Era de fapt un serial în patru episoade, ultimul (*Muzica*, nr. 6, 1909, p. 197) oferă mai multe elemente autobiografice, între care şi acela de a fi cîntat ca tenor rolul scurt al Mesagerului din *Aida* la Opera Italiană din Paris, dirijată de Verdi. *Cum l-am cunoscut pe Félicien David*, a văzut lumina tiparului în *Revista muzicală şi teatrală* (1908, nr. 39, februarie). În sfîrşit, în *Amintiri despre Georges Bizet* (*Revista muzicală şi teatrală*, 1908, nr. 42, mai) se arată, între altele, că autorul operei *Carmen* ştia că muzicianul român i-a dedicat lui F. David o colecţie de arii orientale.

Aşadar, către punctul terminus al carierei de critic, el n-a mai semnat cronici, ci articole ce denotau că trăia mai curînd în trecut decît în prezent. Criticul temut de altădată care, într-o manieră sobră, fără înfloriturі şi menajamente, arăta ce gîndea, cînd ajunge să publice în reviste muzicale, nu mai are energia necesară spre a-şi menţine treaz nervul critic, preferînd să abordeze cîteva momente din anii formării sale.

Încheiem cu cuvintele lui Barbu Lăutarul şi Emil I. Chitzman din medalionul *Mauriciu Cohen-Linariu* care, încă în 1917, îşi puneau problema dacă îndeletnicirile de critic nu depăşesc valenţele de compozitor: „Reteveiul criticului Linariu, printre multe jertfe, a mai făcut una, l-a jertfit pe compozitorul muzical Mauriciu Cohen."[368]

EDUARD CAUDELLA

Compozitorul ieşean reprezintă un caz ieşit din comun, deoarece, la vîrsta de 62 ani, începe să publice în *Gazeta Artelor*, articole privind muzica românească, şi studii istoriografice. Din 1908, deci la 67 ani, în *Evenimentul*, inaugurează o activitate de cronicar ce se va întinde pînă în 1921, avînd cea mai prodigioasă etapă în zilele cînd Enescu era mentorul vieţii muzicale din capitala Moldovei. Moştenirea muzicologică lăsată de Caudella cuprinde articole cu caracter general, adevărate studii privind *Compozitorii clasici*, *Progresul muzicei şi al teatrului la noi* (asupra cărora nu vom insista) şi cronici.

Înainte de a prezenta gîndirea sa teoretică, este interesant să menţionăm că s-ar părea că, nemaiavînd satisfacţie în creaţie, afectat că nu i se recunosc meritele, se refugiază în muzicologie. Parţial, lucrurile aşa stau, dar o corectură se impune, Caudella nu a renunţat la compoziţie: *Traian şi Dochia*, *Adevărul şi minciuna*, uvertura *Moldova*, *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră*, pentru a nu pomeni decît cîteva, datează din anii cînd acorda atenţie crescîndă publicisticii. De ce a făcut-o? Greu de spus. Probabil, pentru a fi în pas cu viaţa sau pentru a-şi spune cuvîntul autoritar sau pentru că în publicistică a găsit o mai mare satisfacţie, văzîndu-se tipărit. Nu e mai puţin plauzibilă nici ideea că a vrut să contribuie, cu experienţa sa multiplă,

[368] In: *Scena*, I, nr. 86, 21 decembrie 1917, p. 2.

la formarea viitorului muzicii românești, la emanciparea gustului artistic. Lăsînd la o parte simțul amar pe care-l degajează multe articole, urmare a nemulțumirii sale văzîndu-se prea puțin apreciat ca compozitor, vom găsi idei variate, uneori neglijent ordonate și chiar formulate, dar de real interes.

Adevăruri dureroase,[369] articol ce pare a fi prima manifestare muzicologică a compozitorului, este o răbufnire asupra condițiilor carierei de muzician, pentru care sînt necesare: simț ritmic, ureche muzicală perfectă și talent pentru un instrument. Pare să invoce aceste calități necesare unui muzician pentru a arăta că puțini dintre cei care hotărăsc soarta muzicii le întrunesc. „Sînt și d-aceia care au o colecțiune de diferite diplome și cînd îi pui la treabă, nu scot nici o notă corectă și nu pot susține o discuție muzicală, necunoscînd măcar nici o parte din literatura clăsică; de aceea modernă nici nu vorbesc. Se înțelege că astfel de artiști problematici, pentru a nu-i numi de contrabandă, nu se susțin decît prin șarlatanie, vorbe frumoase și măgulitoare la adresa publicului, patriotismului sau a diferitelor autorități, profitînd de necompetența publicului și ascunzînd, prin aceasta, neștiința lor."[370]

Pe cine avea în vedere?

Amărăciunea sa e provocată de constatarea că la noi interesul pentru artă e scăldat în indiferentism și indolență și numai teatrul, opera, instituțiile artistice vor putea schimba înfățișarea lucrurilor. Garanția acestei posibilități o oferă artiștii români, unii cu faimă internațională. Îndeamnă guvernul să acționeze, combătînd șarlatanismul și mediocritatea. Nu o dată, compozitorul moldovean își atribuie merite pe linia propovăduirii muzicii, fiind descurajat de faptul că un elev, care probabil s-a recunoscut în portretul făcut ca impostor, i-a replicat în presă prin *Neadevăruri dureroase*, subliniind cum ar trebui să fie critica pentru a se înregistra reale progrese: „. . . justă și severă, și nu prin complimente, indulgență, admirațiune reciprocă . . ."[371]

Pornind de la condițiile necesare unei interpretări corespunzătoare muzicii clasice, Caudella aduce o serie de date autobiografice, utile pentru portretul său, dar care sînt aceleași față de tema propusă, promisă că va fi aprofundată, dar fără să o mai facă. Obsedante sînt etalările propriei contribuții la emanciparea vieții muzicale reluate pro domo și în *Cîteva cuvinte asupra cestiunei propagărei gustului muzical în țară*[372], situînd la loc de frunte aportul Conservatoarelor, necesitatea reprezentațiilor lirice, îndemnînd să se cultive muzica serioasă în familie.

Observații, remarci, amintiri, decepții, proiecte, cam acestea sînt sferele surprinse de Caudella în articole, asemănătoare, într-un fel, cu cronicile lui M. Cohen-Linariu (indiscutabil, superioare ca realizare și întotdeauna la obiect), și care desenează două tipuri de scrieri, complet diferite. Primul, materiale pasive ce redau idei statice, valabile pentru epoca în care au fost scrise și pentru perioade revolute, neavînd o viziune dinamică, un nerv

---

[369] Caudella, Ed. *Adevăruri dureroase*. În: *Gazeta Artelor*, București, I, nr. 28—29 (Seria II, 3—4), 1—8—15 septembrie 1903, p. 2.

[370] Idem, ibidem.

[371] Caudella, Ed. *Cîteva cuvinte asupra cestiunei propagărei gustului muzical în țară*. În: *Revista muzicală și teatrală*. București, I, 9, iunie 1905, p. 134.

[372] Caudella, Ed. *Muzica clasică și interpretarea sa*. În: *Gazeta Artelor*, I, nr. 32, 15—25 octombrie 1903, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul Eduard Caudella

Scanned with OKEN Scanner

propulsator. Al doilea, materiale cu un efect tonifiant, referindu-se la o realitate prezentă, dar avînd numeroase implicații, sugestii, imperative pentru viitor. Acestea oferă o concepție generalizantă, în care observațiile au o valabilitate eternă și o ținută estetico-filosofică. Primele sînt rezultatul unei poziții programatice, de mică respirație; secundele reflectă o atitudine teoretizantă de largă perspectivă. Primele sînt epice, constatative, avînd o certă valoare dramatică; secundele au o configurație activă, generînd permanente asociații, imbolduri și avînd finalmente o tentă mobilizatoare, incitantă. Din această categorie credem că fac parte scrierile lui Gr. Ventura, M. Mărgăritescu, C. Brăiloiu, A. Alessandrescu ...

Desigur, sînt, pe suprafețe restrînse, și excepții, întîlnindu-le și la Caudella, bunăoară: *Geniu, talent și gust muzical*, unde încearcă teoretizarea unor noțiuni, strecurate în fraze încărcate cu tot felul de gînduri și păreri desprinse din propria-i activitate, deci iarăși subiectivism, cu trimiteri autobiografice. Îi place *Simfonia I* de Enescu, dar n-ar vrea să meargă prea departe cu „muzica disonantă", căci, declară, este inamic al „realismului", adică al transpunerii în operă a subiectelor prea dramatice, ca *Salomeea, Azilul de noapte* și chiar *Traviata*. Să reținem definiția pe care o dă noțiunii de geniu: „... un spirit în care există o putere oarecare, dezvoltată într-un grad superlativ nu numai spre a imita, concepe... ci și... pentru a crea".[373] Definiția e firavă, ca și multe din pasajele cu pretenții teoretizante din scrierile sale. Mereu se aduc probe concretizatoare ale unor idei, de exemplu, invocînd faptul că „artele n-aduc bani", arată că, pentru *Petru Rareș*, a cheltuit 300 lei și veniturile s-au ridicat la 240 lei.[374]

Valoroase și, în același timp, discutabile, dacă nu contradictorii și conservatoare apar și opiniile sale formulate în *Temperament, interpretare și frazare muzicală*,[375] într-un stil mai limpede, unde se dau sfaturi viitorilor interpreți. Adevărul este că aici se găsesc numeroase păreri despre compozitori, ca Wagner, Chopin, R. Strauss, Puccini, polemizînd cu iubitorii disonanțelor și ai acordurilor bitonale...

Cronicile vizează concertele din Iași: violonistul S. Barozzi, ieșean, lăudat; formația franceză de instrumente vechi, compoziția lui E. Mezzetti — cantata *Sărbătoarea luminei;* concertul orchestrei Conservatorului din Iași, dirijată de Vlăduță; turneul trupei lui Al. Bărcănescu; turneul filarmonicii din Viena; recitalul Fritz Kreisler; opera *Faust* ... scrise empiric, cu impresii și amintiri .. Fiind doar cîteva datate între 1908—1917, se poate spune că nu era consecvent în îndeletnicirea sa. Semnează o recenzie despre *Carte de citire muzicală și Solfegii* de Gr. Gabrielescu, ca și un pamflet la adresa oficialităților atît de indiferente față de oamenii ajunși la vîrsta senectuții.

Cel mai fructuos capitol din activitatea publicistică îl înscriu cronicile despre manifestările muzicale conduse de George Enescu la Iași și despre concertele Societății *George Enescu*. Au apărut în *Evenimentul*, începînd din

---

[373] Caudella, Ed. *Geniu, talent și gust muzical.* In: *Arta română*, I, nr. 4, aprilie 1908, p. 54.

[374] Caudella, Ed. Idem, p. 57.

[375] Caudella, Ed. *Temperament, interpretare și frazare muzicală.* In: *Muzica*, I, nr. 3, decembrie 1903, p. 83—89; republicat în *Evenimentul*, XVI, nr. 265—266, 1909 și *Izvorașul*, I, nr. 17—20, 1921.

14 februarie 1915 și cuprind o perioadă de mai bine de cinci ani. În mod deosebit se remarcă cronicile, din anii 1917—1918, ce coincid cu simfonicele dirijate de Enescu. Întreaga gamă de superlative sînt solicitate în aceste cronici, arta lui G. Enescu fiind calificată: „admirabil, splendid, măreț, fermecat"... preluînd cuvintele lui Alexandru Xenopol.[376] Interpretul este înzestrat cu toate calitățile, iar compozitorul e „... mare, genial și original.." Mulțumirile curg, pentru că i-a cîntat *Concertul pentru vioară și orchestră* (reducție de pian) cu concursul pianistului Th. Fuchs. Entuziasmul său pentru Enescu este sincer și întemeiat, trecînd în revistă multilateralitatea personalității sale, îl plasează în domeniul viorii alături de Kreisler, Ysaye, Hubermann, Ondříček, Sarasate și Wieniawski, ultimii doi fiind.. „regretații mei prieteni".[377] Ca dirijor, e alături de Nikisch și Weingartner, iar ca și creator, ... „rival al compozitorilor din străinătate".

„Eu personal îl admir în *totul ca un mare și genial talent,* care va ajunge foarte departe în cariera sa artistică, va face fală țării sale pentru toate timpurile și *va deveni istoric* ca cel mai mare geniu muzical al României".[378] E impresionat de memoria fenomenală a lui Enescu, de însușirile sale pianistice... Dar și în aceste cronici, mai la obiect, mai curate, se găsesc autoreferiri, inclusiv de natura celor privind recunoștința tineretului, ... „lucru rar, cunoscut de el din propria-i experiență"... Se întîlnesc caracterizări poetice, foarte plastice în etalarea artei violonistice enesciene din concertul dirijat de J. Bobescu, cînd s-au prezentat: *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Ambrosio, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Concertul în si minor nr. 3* de Saint-Saëns: „Nici cel mai mic meteor n-a vrut să cadă din miriada cea bogată a pasagiilor ce le-a avut a executa maestrul pe violina sa..."[379]

Cu fiecare cronică, admirația lui Caudella sporește. Enescu nu are concurenți și ca atare nu e invidios, îi ajută pe tinerii muzicieni „fiind un vultur protector".[380]

Concertele simfonice dirijate de Enescu sînt reflectate în cronicile lui Caudella, în sfîrșit mai sobre, mai directe, mai obiective. Revin obsedant referirile la prodigioasa-i memorie, la faptul că „maestrul Enescu e un om superior pe toate terenurile muzicale"... exprimîndu-și dorința de a-i asculta creațiile...[381]

O serie de referiri la compoziții mărturisesc preferințele sale. E încîntat de clasici, de compozitorii ruși, de romantici, dar nu-i apreciază pe cei aflați în pragul secolului XX și după. Chiar și César Franck i se pare... „greu de înțeles de prima dată..."[382] îl admiră pe Saint-Saëns, al cărui

[376] Caudella, Ed. *Concertele ilustrului nostru artist, George Enescu.* În: *Evenimentul,* XXIII, nr. 11, 14 februarie 1915, p. 1.

[377] Caudella, Ed. *Concertele ilustrului maestru George Enescu.* În: *Evenimentul,* XXIII, nr. 257, 24 decembrie 1915, p. 2.

[378] Idem, ibidem.

[379] Caudella, Ed. *Concertul maestrului G. Enescu.* În: *Evenimentul,* XXVI, nr. 15, 20 februarie 1918, p. 2.

[380] Caudella, Ed. *Ilustrul și marele nostru maestru George Enescu.* În: *Evenimentul,* XXV, nr. 75, 5 mai 1917, p. 1.

[381] Caudella, Ed. *Al 3-lea concert simfonic.* În: *Evenimentul,* XXV, nr. 273, 11 ianuarie 1908, p. 1.

[382] Caudella, Ed. *Al 4-lea concert simfonic.* În: *Evenimentul,* XXV, nr. 279, 18 ianuarie 1918.

Dans macabru ...„ e o excepțională compoziție lugubră și înfiorătoare", în care... „de un efect extraordinar sînt gamele cromatice executate de viori..."[383] Cel mai blamat e Richard Strauss... Cînd apreciază muzica compozitorilor îndrăgiți și cunoscuți, elementele pe care le observă în diferite partituri valoroase vorbesc despre o bună familiaritate cu respectiva muzică, despre profunzime în analiza ei. Caudella se pronunță și asupra unor creații datorate lui Jora, Scarlatescu, Zirra și Enescu, inclusiv *Simfonia a III-a,* pe care compozitorul i-o prezentase la pian, ceea ce-i dă ocazia să scrie... „e o lucrare gigantică"... cu o scriitură... „contrapunctică, polifonică, înnoitoare și armonii stranii, dar de un efect splendid...". „Muzica maestrului e modernă, dar e inspirată, nu numai combinată... nu trage efectele de păr ca alți compozitori moderni (Strauss, Debussy, D'Indy), chiar în multe ca și César Franck. Eu unul prefer cu mult și în totul pe ilustrul nostru maestru Enescu, care, într-adevăr, e un compozitor și un artist înzestrat... Dumnezeu a băgat mîna sa în panerul său de daruri (și chiar de mai multe ori) și a împodobit pe maestrul nostru cu ele..."[384]

Există și o autoexplicație a veleității de critic ce pare plauzibilă, justificînd efervescența cronicărească, altfel, greu de înțeles la o vîrstă ce se îndreaptă către capătul a opt decenii. „Cauza principală care m-a făcut să scriu aceste dări de seamă n-a fost alta decît pentru a-mi arăta marea mea admirațiune pentru neîntrecutul nostru maestru. care prin concertele sale a pus publicul ieșean pe o cale de a gusta și înțelege mai bine muzica serioasă..."[385]

Dintre compozitorii precursori, Caudella este cel mai activ în primele două decenii ale secolului nostru, îmbogățindu-și activitatea cu o nouă dimensiune, aceea de critic, de gînditor muzical. Nu lasă să-i scape ocazia de a fi prezent în unele dezbateri. În 1912 participă la ancheta *Rampei* (nr. 139, 8 aprilie) despre *Opera Română.* Aceeași temă o reia în *Curierul Artelor* din 1920 (nr. 11—14, 15—31 decembrie, p. 5), făcînd sugestii în patru puncte, după cum s-a văzut. Participă și la ancheta revistei *Muzica* (1920, nr. 3, p. 97—99), privind orientarea creației naționale.

În sfîrșit, are o marcantă contribuție, în 1910 (*Arta română,* nr. 40, p. 75—77), la clarificarea modalismului românesc, propunînd, într-un spirit polemic, cu N. Iorga, B. Șt. Delavrancea, Al. Zirra, trei game pe care se axează muzica românească. Asupra acestui aspect vom reveni. Concepția sa în această privință este importantă și reprezintă o platformă teoretică extrasă dintr-o îndelungată practică componistică.

---

[383] Caudella, Ed. *Al 10-lea concert simfonic.* În: *Evenimentul,* XXIV, 34, 14 martie 1918, p. 2.

[384] Caudella, Ed. *O oră la marele nostru maestru George Enescu.* În: *Evenimentul,* XXVI, nr. 230, 16 noiembrie 1918, p. 2.

[385] Caudella, Ed. *Concertul de adio al maestrului George Enescu.* În: *Evenimentul,* XXVII, nr. 28, 2 martie 1919, p. 1.

STAN GOLESTAN

De bună seamă, profilul de critic muzical al lui Stan Golestan nu poate fi surprins aici, lipsindu-ne multe elemente esențiale, din categoria cărora mai importante fiind articolele apărute în periodicele *Le Figaro, Le Soir (Bruxelles)*, și, mai ales, *L'Album musical* căruia, după cum ne informează E.D. Fagure,[386] muzicianul nostru i-a asigurat conducerea (1905). Că a fost o autoritate în domeniul criticii, o demonstrează și deținerea funcției de secretar general al Confederației internaționale a criticii dramatice și muzicale din Paris.[387]

Întemeindu-ne exegeza numai pe o parte a scrierilor, vom realiza o prezentare schematică, dar concludentă pentru seriozitatea și meșteșugul criticului. Precizînd că, în perioada imediat următoare terminării studiilor de la *Schola Cantorum*, deși stabilit la Paris, S. Golestan a întreținut o strînsă legătură cu țara natală, în calitate de colaborator la *România Muzicală*, *L'Indépendance Roumaine*, apoi la *Muzica* și, cam atît cunoaștem pînă în 1920, după care a reluat firul legăturii publicistice, scriind pentru *Muzică și poezie*. De asemenea, fiind în capitala Franței, a relatat în corespondențele trimise despre evenimentele proprii ei, în principal, deoarece a scris și despre muzica românească lucruri valoroase, ceea ce ne și determină să-l includem în aceste pagini. Altfel spus, deși plecat, era legat de țara natală, considerîndu-se un mesager, un reprezentant al muzicii românești.

De la Paris, S. Golestan (sub pseudonimul S. Goleșteanu) relatează aspecte specifice acestui centru și, din cînd în cînd, semnalează prezențe românești. În *România Muzicală* semna cu *Stango* iar în *Revue Franco-Roumaine*, sub un alt pseudonim: *Jactol*. Astfel, vestește entuziasmat afirmarea școlii muzicale române la Paris, prin prima audiție a *Poemei Române* de G. Enescu: „Toată simfonia, scria S. Golestan, e un potpuri de cîntece naționale române, orchestrate în felul simfoniilor școalei moderne. Între simfoniștii acestei școli, G. Enescu ocupă un loc prim".[388]

Altă dată, găsește un pretext pentru a scrie, manifestîndu-și acordul cu o cronică anterioară din *România Muzicală*, în care se arată că opera *Don Juan* de Mozart nu poate fi prezentată de către trupa *Operei române* în condiții vocale care n-ar avantaja partitura.[389] În primul număr al *României Muzicale* din 1899 consemnează *Aniversarea lui Berlioz* în care, printre altele, arăta: „Berlioz a semănat melodiile cele mai diferite, dulci și pătrunzătoare, largi și puternice, o muzică expresivă și pitorească, plină de contraste, ce curge ca fagurele, plină de bogăție și de colorit personal."[390]

---

[386] Fagure, E. D. *Stan Golestan*. În: *Adevărul*, XVII, nr. 5801, 8 octombrie 1905, p. 1.

[387] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit., p. 225.

[388] Goleșteanu, S. *Din Paris. Un maestru român*. În: *Adevărul*, XI, nr. 3076, 1898, p. 3.

[389] Goleșteanu, S. *Note fără portativ*. În: *România Muzicală*, X, 19, 15 noiembrie 1899, p. 2.

[390] Golestan, S. *Aniversarea lui Berlioz*. În: *România Muzicală*, X, nr. 1, 1 ianuarie 1899, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

Cucerit de audierea partiturii *Așa grăit-a Zarathustra* de R. Strauss, după ce o descrie pe larg, oprindu-se asupra semnificației filosofice a diferitelor teme, conchide: „În această poemă plină de filosofie, Dl Strauss a căutat a introduce ceva nou. Bineînțeles, sîntem pentru orice pas care conduce la o inovațiune și o experiență folositoare."[391]

Un nou prilej de a scrie despre Enescu i se oferă lui S. Golestan cu ocazia primei audiții pariziene a *Pastoralei Fantezie*, care, deși nu l-a cucerit ca *Poema Română*, totuși, îi întărește convingerea inițială: „Acum mă bucur că am prevăzut în tînărul *Enescu un soare răsărind la orizont*, strălucind asupra lumei enorme, vaste, nemăsurate, lumea deliciilor și emoțiilor."[392] Dar compozitorul-critic nu se mulțumește cu considerații generale, apelează la arsenalul descriptiv, pe momente, subliniindu-se ideea sugerării cîmpiei românești... Dirijorul F. Weingartner e prezentat în *Un capelmaestru celebru* (*România Muzicală*, nr. 8, 15 aprilie 1899). Din nou revine asupra lui Berlioz, pentru a analiza opera *Luarea Troiei*, prilej să facă această subtilă paralelă: Wagner se plîngea lui Berlioz că e singurul german care-i cunoaște operele, iar Berlioz se plîngea, la rîndu-i, că e singurul francez care le cunoaște.[393]

Evident, muzica franceză revine ca un leitmotiv în scrierile sale. *Muzica la expoziția universală* se constituie nu numai într-o expunere a manifestărilor prilejuite de grandioasa confruntare, cît mai ales o pledoarie pentru Franța muzicală care ... „a revoluționat lumea" în ultimul sfert de veac, plasîndu-se în fruntea mișcării mondiale în planul artei sunetelor... Curios, printre nume nu figurează adevăratul novator Debussy. Nici Bruneau, Charpentier, D'Indy, Saint-Saëns, Massenet...[394] La Congresul internațional de muzică, organizat cu prilejul Expoziției, deși fuseseră expediate invitații nominale, nimeni din România nu a participat, ca delegat oficial, S. Golestan, ținîndu-le locul. Cititorii *României Muzicale* au fost informați despre lucrările acelui Congres.[395] În *Note fără portativ* se găsesc informații din viața muzicală pariziană. *Frédéric Chopin* e un portret scris cu căldură și admirație.

Cînd are ocazia să consemneze succesul artiștilor români la Paris, se înflăcărează. Cella Delavrancea este... „adevărată virtuoasă a pianului", iar Enescu avea „stofă" deoarece s-a produs pe pacursul a 20 zile ca „virtuoz al viorii", compozitor și pianist.[396] În *Federațiunea muzicală a Franței* (nr. 53, octombrie 1900) publică articolul: *Mișcarea artei populare în România*, titlu destul de discutabil, deoarece nu se are în vedere, cum s-ar pre-

---

[391] Golestan, S. *Note din Paris*. În: *România Muzicală*, X, 3—4, 15 februarie 1899, p. 29.

[392] Golestan, S. *Corespondențe pariziene. Pastorală-Fantezie, poema simfonică de D-l G. Enescu*. În: *România Muzicală*, X, 5, 1/13 martie 1899, p. 38.

[393] Golestan, S. *Corespondențe pariziene. Luarea Troiei de Berlioz*. În: *România Muzicală*, XI, nr. 2, 15 ianuarie 1899, p. 12.

[394] Golestan, S. *Muzica la expoziția universală*. În: *România Muzicală*, XI, nr. 3, 1 februarie 1900, p. 17.

[395] Golestan, S. *Congresul internațional de muzică*. În: *România Muzicală*, XI, nr. 13, 1 iulie 1900, p. 97—100.

[396] Golestan, S. *Artiștii români în străinătate*. În: *România Muzicală*, XI, nr. 6, 15 martie 1900, p. 44.

supune, muzica populară, ci formele organizate de manifestări muzicale: Conservatorul, Societatea „Adam", Societatea Filarmonică.[397]

Într-o corespondenţă, tot de la Paris (*România Muzicală*, XII, nr. 6, 15 martie 1901, p. 46), îşi exprimă regretul că nu prezintă concertul lui Enescu cu orchestra dirijată de Ed. Colonne, pe motiv că nu a primit invitaţie... E un indiciu că relaţiile cu Enescu încep să se deterioreze...?

Nu deslușim motivul pentru care colaborarea lui la *România Muzicală* încetează cu desăvîrşire. Să fi fost foarte ocupat cu apariţia *Revue Franco-Roumaine*, începînd cu 1 mai 1901, editată în colaborare cu Fernand Brulin şi Th. Cornel? Întreruperea legăturilor cu *România Muzicală* pare paradoxală, ştiind că redacţia salută apariţia publicaţiei menite să popularizeze valorile artei româneşti şi că S. Golestan şi Th. Cornel s-au cunoscut şi împrietenit prin colaborarea la revista lui C.M. Cordoneanu. Apoi, lui S. Golestan i se face o frumoasă prezentare..„un tînăr talentat şi entuziasmat de artă şi de ţara sa natală, pe care n-o uitase cîtuşi de puţin în sînul metropolei franceze".[398]

Revue Franco-Roumaine este foarte importantă pentru cunoaşteea criticului Stan Golestan, deoarece aici publică studii de maxim interes. Apoi, lui, bănuim, i se datorează profilarea acestei reviste în primele cinci numere, din totalul de şapte, spre muzică, fără a deveni însă un periodic muzical. Înainte de toate, printre colaboratorii indicaţi sînt eminentul cronicar francez Charles Malherbe şi I.I. Roşca. Interesant, materialele se publicau cînd în limba franceză cînd în română. Stan Golestan scrie despre opere, prezentîndu-le pe larg, cu lux de amănunte: opera *Astarté* de X. Leroux (nr. 1, p. 20—22), opera *Uraganul* de Alfred Bruneau (nr. 2, iunie, p. 32—35) şi *Petru Rareş, premier opéra roumain représenté le 1er novembre 1900 à Bucarest* (septembrie-octombrie 1901).

Articolul despre *Petru Rareş* apare, aşadar, la aproape un an de la premieră, probabil, S. Golestan a petrecut vacanţa în ţară şi a cercetat partitura, oferind o analiză foarte solidă, mai ales pentru acea vreme a unei opere, cu exemple muzicale. De fapt, este, după cunoştinţele noastre, prima analiză cu exemple tipărită într-o revistă muzicală despre o partitură românească!

Opera are „mari merite", susţine S. Golestan, premiera fiind un „eveniment artistic", deoarece se juca prima creaţie liriçă de anvergură, pe un subiect de istorie naţională, dar publicul a primit-o cu... „o incalificabilă indiferenţă."[399]

Concepţia operei se înscrie în sistemul wagnerian, fără ca să piardă cu nimic din „caracterul local". Discursul muzical e împînzit de leitmotive care realizează „culoarea muzicii româneşti", natura melancolică. S. Golestan extrage leitmotivele şi le prezintă în exemple muzicale, ceea ce sporeşte valoarea studiului. Se poate presupune că identificarea leitmotivelor a făcut-o

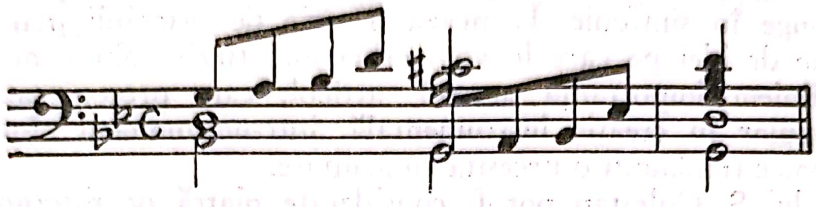
---

[397] Golestan, S. *Mişcarea artei populare în România*. În: *România Muzicală*, XI, nr. 18, 1 noiembrie 1900, p. 142.

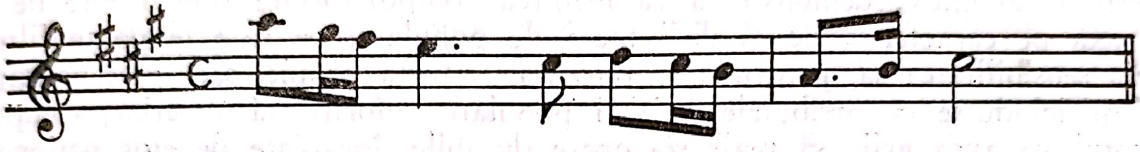
[398] C.M.C. *În jurul Revistei franco-române*. În: *România Muzicală*, XII, 10, 15 mai 1901, p. 71.

[399] Goleşteanu, S. *Petru Rareş*... În: *Revue Franco-Roumaine*. I, nr. 5, septembrie-octombrie 1901, p. 102.

în compania compozitorului sau, în orice caz, cu un muzicant care cunoștea la perfecție partitura. Cum noi nu am sesizat toate leitmotivele acestei opere, în volumul precedent, credem că este oportună nominalizarea celor care apar în plus, după S. Golestan. Iată leitmotivul ce redă situația dureroasă a patriei oprimate.

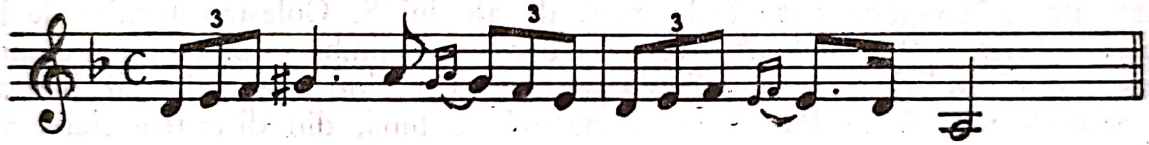


Acest leitmotiv, în *la* major, avînd caracter de marș, simbolizează lupta:

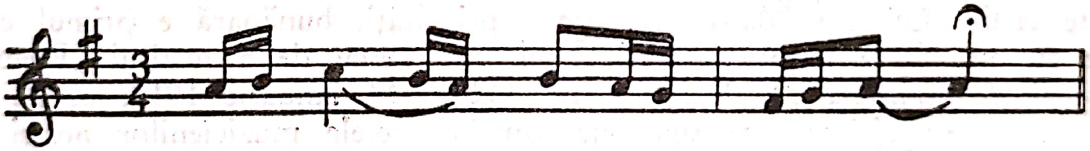


Descinde, spunem noi, din leitmotivul „răsăritului de soare", despre care nu vorbește S. Golestan.

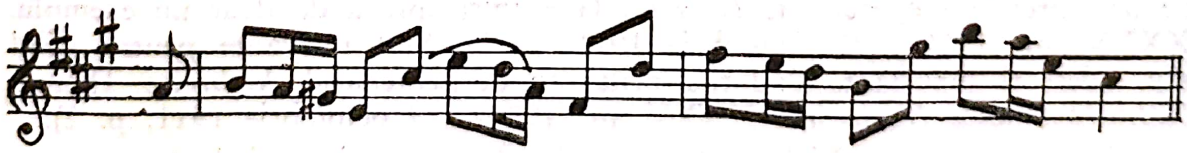
Tudora este surprinsă într-o melodie, înflorată, de respirație:



Leitmotivul disperării:



Nikita, curteanul viclean:



S. Golestan remarcă în mod deosebit actul III, în care se prefigurează cu adevărat muzica națională; aici răsună leitmotivul lui Petru, dansurile hora și brîul. Foarte important este un aspect necunoscut, Ed. Caudella a extras o suită pentru orchestră din operă, în șase părți, pe care a expediat-o lui S. Golestan la Paris. El a și recomandat-o pentru concertele lui Ed. Colonne. Nu știm dacă au ajuns să fie interpretate în acel cadru, dar au răsunat în concerte populare.

O altă contribuție marcantă o are S. Golestan în *Muzica*, 1909, nr. 8—9, mai — iunie, reprodus în *L'Indépendance Roumaine*, la 6 iulie: *Rolul cîntecului popular în opera simfonică*, avînd o ușoară notă polemică cu Al. C.

Cantacuzino (ALCA), reprezentînd teza că melodia populară are o formă sărăcăcioasă. Propunîndu-şi să arate cum înţelege specificul cîntecului popular şi aportul lui în muzica instrumentală pură, S. Golestan face o sumedenie de observaţii, precum că la originea cîntării populare se află dansurile care nasc muzica instrumentală şi asimilarea cîntărilor bisericeşti prin prisma simţirii compozitorului. Născută din gest, melodia populară trece prin instrumente pentru a ajunge în simfonie. Urmează o serie de principii mai concrete în această ordine de idei pe care le vom relua mai tîrziu. Nu vom încheia însă fără să subliniem importanţa acestui articol, care preconizează valenţele melosului popular în creaţia instrumentală, într-un moment cînd închegarea gîndirii simfonice româneşti o necesita cu acuitate.

Opiniile lui S. Golestan pot fi considerate piatră de răscruce în muzica noastră, infirmînd concepţia incompatibilităţii celulei folclorice cu principiul simfonic evolutiv, demonstrînd că menirea compozitorului român este de a se axa pe caracteristicile gîndirii muzicale populare, pe care le poate filtra prin sensibilitatea sa, pentru a se retopi în retorta propiei sale personalităţi. Identificîndu-se cu atributele muzicii populare valorificată superior, compozitorul va avea grija să realizeze opere durabile, încărcate de etos naţional.

S. Golestan a publicat la *L'Indépendance Roumaine* ani în şir articole ce înfăţişau ideile sale asupra muzicii clasice, romantice şi contemporane, îndeosebi a celei franceze, cronici, prezenţe ale muzicii româneşti peste hotare. Întrunite în volume, materialele muzicale ale lui S. Golestan trimise de la Paris (rubrica *Lettre de Paris*) vor avea darul să schimbe în bine opinia despre acest autor, prolific şi extrem de consecvent, acoperind cîteva decenii. Numai corespondenţele de la Paris, cam două-trei pe lună, din diferitele ziare, nu în ultimul rînd *L Indépendance Roumaine*, înseamnă enorm, prezentîndu-l ca un bun analist, estet şi eseist, cu un orizont deschis noului, ştiind să fie şi foarte critic. Lui i se datorează cîteva priorităţi, bunăoară e primul care scrie cu entuziasm despre iniţiativa lui G. Enescu de a institui „Premiul naţional de compoziţie" (XXXVI, nr. 11017, 11 ianuarie 1912, p. 2). El ţine la curent cititorii cu succesele sau insuccesele muzicienilor noştri la Paris, în primul rînd cele ale lui Enescu, lăsîndu-ne pagini dense, edificatoare despre unii autori şi pagini demult uitate, ca despre R. Günsbourg, relatînd pe larg premiera operei sale *Ivan cel Groaznic*(spre a da doar un exemplu, XXXV, nr. 11002, 23 decembrie 1911, p. 1). Sînt relevante pentru stilul său, adeseori luxuriant, rîndurile prilejuite de centenarul Ambroise Thomas (*L'Indépendance Roumaine*, XXXV, nr. 10942, 19 octombrie 1911, p. 2).

Comparînd materialele sale muzicale, foarte variate şi bogate, se va constata cîtă greutate au, fiind şi astăzi extrem de interesante, la aceasta contribuind spiritul analitic al autorului care operează cu idei, cu asociaţii, cu raţionamente, legînd aspectele fenomenelor la care se referă, nelimitîndu-se la simple consideraţii de suprafaţă, cum se întîmpla la I.I. Roşca sau, ca să fim în categoria compozitorilor critici, M. Cohen-Linariu. S. Golestan e un condei de anvergură în literatura noastră muzicologică. Să mai indicăm cîteva teme despre care a scris cu aplomb şi angajare profesională. Astfel, la 10 aprilie 1920 (An. XXXXIV, nr. 13485), relatează cu lux de amănunte despre succesele lui *Acteon* la concertele Colonne din Paris, considerată o majoră manifestare a măiestriei şi fanteziei, despre un concert cameral cu

Enescu, M. Bîrsan, Muza Ciomac care a interpretat *Capriciu* de M. Jora și *Sonata pentru pian* de A. Catargi. Se oprește și asupra unor manifestări muzicale franceze, concerte, premiere lirice. Astfel, opera lui Silvio Lazari: *Le Santeriat* (XXXXIV, nr. 13508, 12 mai 1920, p. 1), prezentînd-o generos.

Cea mai fericită concluzie pentru cunoașterea profilului bogat, poate uneori inegal, de critic al lui S. Golestan, ar fi legată de formularea imperativului publicării scrierilor sale, adevărate studii muzicologice, înzestrate cu reale însușiri literare.

THEODOR FUCHS

Pe lîngă activitatea componistică și interpretativă, Th. Fuchs, ceh de origine, stabilit în România de la o vîrstă fragedă, făcîndu-și studiile muzicale la București și Viena, a găsit timp și pasiune pentru cronica muzicală, pentru aspectele teoretice. Mai important în acest plan a fost redactarea și directo-

Pianistul și compozitorul Theodor Fuchs

ratul la *Arta muzicală*, scriind materiale precum: *Către critici*, *Lanterna magică*, ce-şi propune evocarea, într-o formă literară, a figurilor luminoase din trecut, începînd cu Eduard Wachmann (nr. 2, noiembrie 1912). Face şi cronică în rubrica *Producţiuni muzicale*. Cu satisfacţie remarcă marele număr de afişe ce anunţă manifestări muzicale în care ponderea o deţin artiştii români. Comparativ cu două decenii în urmă, aspectul vieţii muzicale s-a modificat, în sensul dinamicii interioare a producţiilor muzicale, a prestigiului interpreţilor români şi a răspîndirii activităţilor şi în celelalte oraşe.[400]

În *Tribuna Muzicală* (nr. 2, 1909) începe să publice *Istoria artei muzicale* din care realizează întroducerea: *Influenţa istoriei artei în educaţiunea muzicală*, reluată şi amplificată în revista sa. Mai mult, a colaborat şi la *Bukarester Tageblatt*, susţinînd cronica muzicală.

Fără o pregnanţă stilistică anume, Th. Fuchs se remarcă în cronici prin competenţă, profunzimea observaţiilor şi obiectivitatea judecăţilor. Nu se rezumă la fraze generale, ci intră în amănuntele definitorii pentru susţinerea ideilor. Iubea muzica şi aceasta se citeşte printre rînduri, făcînd, direct sau indirect, pledoarii pentru frumuseţea artei sunetelor, pentru ca un număr cît mai mare de oameni să le înţeleagă.

IOAN SCARLATESCU

Compozitorul Ioan Scarlatescu, pe care M. Mărgăritescu îl caracteriza ...„de o cultură muzicală vastă, posedînd cunoştinţe adînci din literaturile întregii lumi, caracter mîndru, inimă nobilă, fire artistică vrăjmaşă mercantilismului ce bîntuie azi prin toate sferele activităţii omeneşti...“[401] care scria numai cînd avea ceva de spus, nu poate fi inclus în şiragul cronicarilor, deoarece, probabil, nu a dorit să comunice nimic. Cu o excepţie: corespondenţa din Viena, în care relatează impresiile asupra operei *Electra*. Se pot invoca mulţi factori care l-au frînat să scrie, a trăit mult în străinătate, deşi, s-ar putea replica, şi C. Brăiloiu a fost în această situaţie şi, totuşi, s-a manifestat şi ca critic. Deci, ajungem la concluzia: nu a avut ce spune. Cazul său este însă paradoxal, deoarece, spre deosebire de mulţi muzicieni critici, I. Scarlatescu avea un atu, aflat în relaţii strînse, încă de pe timpul studiilor cu Titu Maiorescu, a scris poezii, pasteluri pe care *Convorbiri literare*[402] i le include în numerele sale, în plus, a scris teatru. Astfel că valenţele sale li-

---

[400] Fuchs Theodor. *Producţiuni muzicale*. În: *Arta Română*, I, nr. 2, noiembrie 1911, p. 2.

[401] Mărgăritescu, M. *Românii noştri în străinătate*. În: *Muzica*, II, nr. 5, februarie 1909, p. 189.

[402] În *Convorbiri literare* au văzut lumina tiparului: *Cîte le-am pierdut* (1893, nr. 1), *Pe punte*, *Primăvara* (1893, nr. 3), *Mai* (1893, nr. 4), *De la fereastră* şi *Lor le veni iubirea* (1893, nr. 8), *Doi călători* (1894, nr. 1), *Epigrama* (1894, nr. 2), *Te iubesc* (1896, nr. 1), *Decembrie* (1920, nr. 3—4), *Sonet* (1921, nr. 4), *Vox mistica* (1921, nr. 5), *Ingînări* (1921, nr. 6—7). Vezi: Stoianov, Carmen. *Ioan Scarlatescu*, Bucureşti, Edit., muzicală, 1976, p. 134.

terare s-ar fi părut că îl vor împinge spre vreunul din genurile muzicologice, dar n-a fost să fie așa. Avea intenția, dar n-a mers mai departe, nu s-a putut angaja la o lucrare așa de grea și de însemnată cu tema: *Muzica populară, națională, universală*, despre care i-a scris lui Maiorescu, la 20 decembrie 1899. Deci, e vorba de un simplu proiect care pare să se înscrie în contextul disputei dintre junimiști și antijunimiști. I. Scarlatescu intenționa să facă „... o expunere și o deosebire clară de aceste trei moduri de obiectivare ale muzicei și, între altele, să parez o lovitură care — cu toate că nu s-a dat — «coace» în spiritele mediilor unde-mi voi dezvolta activitatea mea în muzică." Nu e prea limpede ce avea în vedere, dar presimțea un latent conflict în atmosfera confraților ce studiau la Viena. Materialul care ar fi clarificat noțiunile „popular", „național" și „universal" ar fi fost polemic. Contextul lapidar al scrisorii trădează existența a două tabere opuse. I. Scarlatescu, într-o manieră ironică, satirizînd pe acei care, la fel, cu părinți români ardeleni, vor să-și ferească odraslele de ... „primejdia ce le-o pregătesc" novatorii ca niște „magnați ai Jermaniei" cu producțiuni muzicale „antinaționale".[403] Deci, I. Scarlatescu voia să susțină platforma universală, într-o manieră puristă pe care însă nu a aplicat-o consecvent în propria-i creație. De asemenea trebuie avut în vedere că a semnat materiale în *Le guide musical* (Bruxelles) și în *Revue internationale du Théâtre et de la Musique* (Paris).[404]

Așadar, Scarlatescu se impune în orbita criticii printr-un articol: *Scrisoare din Viena. Electra de Hugo von Hofmannstahl și Richard Strauss la opera Curții*, pe care M. Mărgăritescu îl inserează în trei numere consecutive din *Muzica*, 1909. Autorul se dovedește un erudit admirator al operei wagneriene, un gînditor profund, dublat de un analist perspicace, un partizan al adevărului dramatic. Tonul criticii sale e aspru, pigmentat cu reflecții ironice, nu prea favorabile artei contemporane. Este dezgustat de învălmășeala curentelor și tendințelor ce se perindă în artă ... „Căci aceasta e boala care subminează veacul nostru: chaosul de culturi, muma scepticismului, a interminismului, a simbolismului fără realități esențiale, a despotismului din vremea decadenței romanice și a sofismului din vremea decadenței clasice."[405] Pedant și exigent, Scarlatescu, cerînd adevăr în artă, e neîncrezător față de „realitatea și exactitatea sensurilor miturilor antice" și modernizarea tragediei i se pare utopică, mai ales, în mîinile unuia care a recurs la... „cuvinte care i-ar plăcea lui Hofmannstahl mai bine" a aprofundat-o, a „întors-o pe față", a apucat-o cu mîinile lui vînjoase de psiholog de prima calitate și a strîns-o pînă acest nefericit subiect i-a îngînat în spasmele răposării: „Liniștește-te, drăguțule! Acum nu mai e nimic în mine!" Concluzia, libretul reprezintă, comparativ cu concepția sofocliană, o „monstruozitate".[406]

---

[403] Scarlatescu, I. *Scrisoare către T. Maiorescu din 20 decembrie 1899*. Fond T. Maiorescu. Bibl. Academiei R.S.R., Secția Manuscrisul.

[404] Bilciurescu, Alexandru. *Note pentru biografia lui Scarlatescu*. În: *Muzica*, Timișoara, 5—6, 1923, p. 13; Stoianov, C. *Ion Scarlatescu*, op. cit., p. 8.

[405] Scarlatescu, I. *Scrisoare din Viena. Electra*. În: *Muzica*, II, 1909, nr. 6 p. 192.

[406] Scarlatescu, I. *Scrisoare din Viena. Electra*. În: *Muzica*, II, nr. 7, 1909, p. 252.

Este preocupat de redarea sonoră, întrebîndu-se care poate fi ponderea muzicii ilustrative, unde se termină ea și începe muzica adevărată? Concluzia sa e negativă: „Strauss n-a simpatizat cu persoana sofocliană și clasică a *Electrei*, ci cu perversitatea și monstruozitatea a *tout prix* a *secesionistului* Hofmannsthal! Sofocle, Wilbrandt și Wilamowitz n-aveau destul pe «dracu în timp» care îi trebuia lui Strauss pentru acuzaționalele, virtuoasele și nepomenitele «efecte» și «combinări instrumentale» cu care vroia să se producă iarăși și iarăși".[407]

Cugetările lui I. Scarlatescu produc o impresie contradictorie, pe alocuri, poți crede că viziunea muzicianului român e solid edificată, alteori, constați că nu l-a înțeles pe Strauss, cu fascinanta-i virtuozitate dramaturgică. Și e regretabil că un om cult, s-ar fi părut, era atît de mărginit în judecăți, ecou al poziției conservatoare, adoptată dintr-o adulare neprecupețită a esteticii wagneriene. Din păcate, destui muzicieni s-au plasat pe aceleași poziții, nereceptînd noul, sonoritățile inovatoare și deschizătoare de noi orizonturi.

TIBERIU BREDICEANU

Deși cronica muzicală a deținut un loc, fără îndoială, restrîns, în preocupările lui Tiberiu Brediceanu, pe întindere limitată de timp, 1905—1911, în coloanele revistei *Luceafărul*, se poate afirma că are valoare pentru definirea concepțiilor estetice ale acestui neobosit muzician. Într-un fel, Brediceanu e constrîns să recurgă la condei pentru a milita pe plan muzical în consensul ideilor și principiilor care guvernau arta în toate provinciile românești. Și, de ce să nu constatăm, T. Brediceanu scrie cu plăcere, deoarece chestiunile asupra cărora se oprește îl interesează în modul cel mai intens, avînd caracterul unor confesiuni, unor pledoarii înflăcărate pentru muzica națională.

În prima cronică pe care o cunoaștem *Concertul „Carmen" la Sibiu*,[408] evidențiindu-se problematica determinată de „tendința națională" pe care o promovează corala bucureșteană, autorul își propune să răspundă la întrebarea, cum se propagă ... *direcțiunea națională în muzică?*, lăsînd în conul umbros aspectele repertoriale și interpretative. T. Brediceanu susține că din „părțile noastre", deci, din Banat și Transilvania, s-a plămădit acest curent „odată cu înființarea reuniunilor care, de la început, urmăreau nu numai să cînte dar să și cultive și dezvolte muzica națională".[409] Începutul începutului s-a plămădit odată cu întoarcerea de la studii a tinerilor români care au învățat la Conservatoarele din străinătate. În acest fel, T. Brediceanu, vrînd, nevrînd, reconstituie, în felul său, procesul genezei școlii muzicale, naționale

[407] Scarlatescu, I. *Scrisoare din Viena. Electra.* În: *Muzica*, II, nr. 8, 1909, p. 276.

[408] *Concertul „Carmen" la Sibiu.* În: *Luceafărul*, Budapesta, IV, nr. 19, 1 octombrie 1905; Cf . Brediceanu, T. *Scrieri.* București, Edit. muzicală, 1976, p. 206.

[409] Idem, p. 372.

ceea ce este meritoriu, chiar dacă informația sa este deficitară, pe alocuri. El privește afirmarea muzicii naționale, urmărind evoluția mișcării corale, mai exact, a componisticii corale, deși pare să depășească acest cadru. Influențele pozitive ne-au venit de la muzica italiană în creațiile laice și, „grecească și rusească", în creațiile religioase; influențele germane, resimțite de asemenea, au fost favorabile pe linia educațională, dar nu și componistică, deoarece tiparele ei ne erau, totalmente, străine.

O idee foarte interesantă și, arareori, vehiculată, este că nu compozitorii cei mai dotați, ci cei cu o pregătire sumară, au valorificat mai fericit ... „frumusețea și farmecul caracteristic al motivelor noastre populare."[410] Explicația fenomenului trebuie căutată în aceea că, neposedînd prea multe cunoștințe tehnice, familiarizați în măsură mai mică cu stilurile maeștrilor străini, au nimerit mai precis, mai natural, „tonul adevărat românesc în lucrările lor". Evident, aceste observații se potrivesc de minune genului coral și încep să se clatine, să devină aproximative, cînd e vorba de genurile mai complexe. Într-un fel, este expusă aici, într-o formă diferită, constatarea noastră că în miniaturile vocale și instrumentale (inclusiv orchestrale) compozitorii noștri realizează mai ingenios culoarea naturală românească a muzicii lor.

Nicidecum T. Brediceanu nu scapă ocazia să remarce compozitorii români, să-i susțină, să-i încurajeze. Scriind despre Concertul din cadrul Serbărilor de la Sibiu din mai 1916, T. Brediceanu remarcă creațiile: *Ingerul a strigat* și *Mama lui Ștefan cel mare* de G. Dima, *Concertul nr. 2* de G. Musicescu și corul audiat în Cantata lui Kirchner *Din Carpați*[411], compozitor apreciat pentru „dragostea pentru arta noastră muzicală" și aportul la îmbogățirea repertoriului cu creații ..." în stil și după motive românești".[412] În acest fel, T. Brediceanu se contrazice întrucîtva, dacă avem în vedere că în cronica concertului Societății „Carmen" susținuse că dirijorii străini nu ne puteau oferi prea mult, nefiind în stare să sesizeze esența muzicii noastre. Evident, judecățile globale întotdeauna riscă să fie corectate prin cazurile de excepție.

Dovadă că lauda la adresa lui Kirchner nu merge prea departe, mărginindu-se la generalități, deoarece atunci cînd se referă în concret, ca la corul cu acompaniament orchestral *Vîntul*, în care s-ar valorifica pentru întîia oară o sîrbă, T. Brediceanu, recunoscîndu-i virtuțile orchestrale, semnalează că e deficitară la capitolul autenticității, ... „nu prea românească".[413]

În stilul cronicilor se întîlnesc unele clișee, unele formulări etalon ce conțin o doză apreciabilă de imprecizie, părînd împrumutate din jargonul profanilor. Bunăoară, Lucia Cosma a cîntat ... „drăgălaș".

Ocaziile cronicilor lui Brediceanu se ivesc rar, uneori la distanțe mari în timp, la doi ani, dar cînd scrie are ceva de spus pe linia afirmării artei naționale. O asemenea intervenție o avem în: *Ciprian Porumbescu și opereta sa „Crai nou"*, prilej de a marca importanța creației acestui precursor. Ni se

---

[410] Idem, p. 373.

[411] Brediceanu, T. *Serbările de la Sibiu. Concertul.* În: *Luceafărul*, Budapesta, V, nr. 9—10, 15 mai 1906, p. 202—203.

[412] Brediceanu, T. *Concertul Reuniunii române de muzică din Sibiu.* În: *Luceafărul*, Sibiu, V, nr. 17—18, 1906, 15 octombrie, p. 393.

[413] Idem, p. 394.

pare relevant că se precizează, de la bun început, condiția aprecierii obiective, partiturile lui C. Porumbescu să fie privite prin prisma epocii sale, „... cu ochii" acelor vremuri, și nu poate fi uitat că pe atunci „nu aveam muzica artistică", doar existența Reuniunii și Societăților muzicale care rulau un repertoriu ce nu ni se potrivea, datorat compozitorilor străini, a făcut să sesizăm nevoia de a ne manifesta și în planul muzical sub aspect național.

După T. Brediceanu, C. Porumbescu „... a fost între cei dintîi care au înțeles semnul vremii", realizînd, în scurta sa viață, ... „o muncă uimitoare" în genuri diverse. Creația sa, în rîndul căreia se află și piese mai puțin șlefuite și îngrijite, trebuie privită nu atît după „valoarea artistică" cît după „intențiunile" avute.[414]

Cea mai valoroasă moștenire lăsată de C. Porumbescu este *Crai nou*, unde se vede vitalitatea inspirației folclorice. Deosebește două straturi absolut distincte în muzica operetei, două planuri în portretizarea liniilor, una ca cea a lui Moș Corbu, plastică și fidelă firii românului, și alta mai puțin izbutită, concretizată în valsuri, marșuri, „imitații după saloane străine".[415] Dar nu forma lor străină poartă vina nereușitei, ci faptul că în respectiva formă „... nu s-au aplicat motive de ale noastre, românești". Acceptă însă folosirea, în lucrări mai ample, și a genurilor nefolclorice, recomandabile, în anumite cazuri, în caracterizarea unui erou sau a unei situații. Cadrul poate fi străin, dar esența, expresia să fie românească, ceea ce nu se poate găsi în producțiile lui L. Stern, C. Decker, I. Ivanovici. Pentru a fi mai edificator, apelează la exemple: aria Dochiței (act I) are forma romanței dar, ca motivică, se apelează la doină; cîntecul Anicăi *„În aste haine"* ..., brîul din actul III. Nu subscrie inițiativei de a se tipări integral creația lui C. Porumbescu deoarece, astfel, i se face un mare deserviciu, schițele neîmplinite putînd fi confundate cu lucrările finite. „Și ar fi păcat să se întunece astfel memoria aceluia care, cu atîta convingere și entuziasm sincer, a luptat pentru izbînda muzicii noastre naționale"[416] O cronică, în adevăratul sens al cuvîntului, o prilejuiește *Concertul dșoarei Cella Delavrancea*, unde introduce și *Pavana* de Enescu în program, din care reținem dezideratul ce se propensează „nădejdea unui apropiat viitor, cînd și poporul nostru, prin puterea artei și artiștilor săi mari, va fi înălțat în rîndul celor mai culte neamuri din lume".[417]

Un dramatic lamento pentru declinul *Reuniuii române de muzică* din Sibiu îl intonează T. Brediceanu într-o cronică din 16 martie 1911, arătînd slabul interes manifestat de membrii săi, în ciuda eforturilor lui A. Nowak, dirijor valoros, „... care cu o străduință de fier luptă pentru adunarea rîndurilor noastre dezolate" ...

O altă cronică ce se mai înscrie în această perioadă se referă la manifestările muzicale din cadrul serbărilor de la Blaj din 1911, în care s-au executat compozițiile lui I. Mureșianu. Concertul, considerat de cronicar „Academie muzicală" e revelant pentru stilul lui I. Mureșianu, mai definit marcat

---

[414] Brediceanu, T. *Ciprian Porumbescu și opereta sa „Crai nou"*. În: *Luceafărul*, Sibiu, VII, nr. 13, 1 iulie 1908, p. 316.

[415] Idem, ibidem.

[416] Idem, p. 317.

[417] T. B. *Concertul dșoarei Cella Delavrancea*. În: *Luceafărul*, Sibiu, IX, nr. 8, 16 aprilie 1910, p. 203.

în *Mănăstirea Argeșului* care, scrisă în urmă cu trei decenii, nu mai corespunde exigențelor din 1911 ale *curentului național în muzică*."[418] De ce? Comparativ cu partiturile lui Enescu, S. Golestan, deci a generației enesciene, aflată în plin proces de afirmare, lucrările compozitorului blăjean nu conțin prea multe elemente („accente") românești. Așadar, compozitorul-critic remarcă diferența de nivel, de clasă între generațiile creatorilor aflate pe versantele celor două secole intersectate, privind cu un nemilos ochi critic compromisurile făcute eclectismului, așa-ziselor influențe ale muzicii universale. Dar aspra judecată nu este fără discernămînt, de vreme ce, scuza, dacă era nevoie de așa ceva, privește lipsa tradiției, experienței naționale, pe care unul ca Iacob Mureșianu nu a găsit-o, fiind nevoit să o întemeieze („a făcut el cale pentru alții")[419]. Importanța *Mănăstirii Argeșului* rezultă în primatul ei și că, la vremea ei, părea bogată în rezolvări specifice muzicii naționale, din păcate, prea puțin difuzate. Balada-oratoriu, fiind prezentată în versiune scenică, îi apărea lui T. Brediceanu și ca întîia creație românească de operă, din Transilvania, jucată de artiștii cîntăreți din această zonă.

T. Brediceanu a fost implicat și în editarea „adaosurilor muzicale" la revista *Luceafărul*, care ofereau pagini din creația unor compozitori, însoțite de date biografice: G. Dima, C. Porumbescu, I. Mureșianu, T. Brediceanu ... Aici, în colaborare cu G. Șorban emite considerații dense și pertinente despre Dima, Porumbescu și Mureșianu, făcîndu-le portrete sugestive, însoțite de aprecieri asupra stilului. Iată cum e privit Dima: „El e, însă, înainte de toate, compozitor român. Nu numai că temele sale sînt românești, dar și muzica lui, cînd vrea, sună românește. Dar e cu mult mai franc și natural, decît să aibă pretenția de a fi «român» și acolo, unde năzuința aceasta ar merge pe socoteala bunului gust. De aceea, multe cîntece de ale sale sună absolut internațional".[420]

ION V. BORGOVAN

După ce urmează cursurile clasei de armonie și contrapunct cu D. G. Kiriac, la Conservator, Ion Borgovan, bucureștean de origine, începe, paralel cu compunerea unor coruri, să publice cronici în *Gazeta Transilvaniei* și *Luceafărul*, avînd un cuvînt în orientarea muzicii noastre.

Nu impresiona prin profunzimea analizelor, dar surprinde clasificarea și francheța raționamentelor, verva literară și zelul cu care-și înnobila cronicile.

La *Luceafărul* începe colaborarea în 1 decembrie 1911, scriind despre viața muzicală din capitala României, apoi, în ianuarie 1912, despre concertele Societății „Carmen", punînd accent pe neobosita activitate a lui D. G. Kiriac. Probabil, concepția profesorului și-a pus amprenta asupra ideilor lui

[418] Brediceanu, T. *Producțiuni muzicale la Blaj*. În: *Luceafărul*, X, nr. 18, 16 septembrie 1911, p. 417.

[419] Idem, ibidem.

[420] Brediceanu, T., și Șorban, G. *Gheorghe Dima*. În: *Adaos muzical la revista Luceafărul*, X, 1, 1 ianuarie 1911.

în *Mănăstirea Argeșului* care, scrisă în urmă cu trei decenii, nu mai corespunde exigențelor din 1911 ale *curentului național în muzică.*"[418] De ce? Comparativ cu partiturile lui Enescu, S. Golestan, deci a generației enesciene, aflată în plin proces de afirmare, lucrările compozitorului blăjean nu conțin prea multe elemente („accente") românești. Așadar, compozitorul-critic remarcă diferența de nivel, de clasă între generațiile creatorilor aflate pe versantele celor două secole intersectate, privind cu un nemilos ochi critic compromisurile făcute eclectismului, așa-ziselor influențe ale muzicii universale. Dar aspra judecată nu este fără discernămînt, de vreme ce, scuza, dacă era nevoie de așa ceva, privește lipsa tradiției, experienței naționale, pe care unul ca Iacob Mureșianu nu a găsit-o, fiind nevoit să o întemeieze („a făcut el cale pentru alții")[419]. Importanța *Mănăstirii Argeșului* rezultă în primatul ei și că, la vremea ei, părea bogată în rezolvări specifice muzicii naționale, din păcate, prea puțin difuzate. Balada-oratoriu, fiind prezentată în versiune scenică, îi apărea lui T. Brediceanu și ca întîia creație românească de operă, din Transilvania, jucată de artiștii cîntăreți din această zonă.

T. Brediceanu a fost implicat și în editarea „adaosurilor muzicale" la revista *Luceafărul*, care ofereau pagini din creația unor compozitori, însoțite de date biografice: G. Dima, C. Porumbescu, I. Mureșianu, T. Brediceanu ... Aici, în colaborare cu G. Șorban emite considerații dense și pertinente despre Dima, Porumbescu și Mureșianu, făcîndu-le portrete sugestive, însoțite de aprecieri asupra stilului. Iată cum e privit Dima: „El e, însă, înainte de toate, compozitor român. Nu numai că temele sale sînt românești, dar și muzica lui, cînd vrea, sună românește. Dar e cu mult mai franc și natural, decît să aibă pretenția de a fi «român» și acolo, unde năzuința aceasta ar merge pe socoteala bunului gust. De aceea, multe cîntece de ale sale sună absolut internațional".[420]

ION V. BORGOVAN

După ce urmează cursurile clasei de armonie și contrapunct cu D. G. Kiriac, la Conservator, Ion Borgovan, bucureștean de origine, începe, paralel cu compunerea unor coruri, să publice cronici în *Gazeta Transilvaniei* și *Luceafărul*, avînd un cuvînt în orientarea muzicii noastre.

Nu impresiona prin profunzimea analizelor, dar surprinde clasificarea și francheța raționamentelor, verva literară și zelul cu care-și înnobila cronicile.

La *Luceafărul* începe colaborarea în 1 decembrie 1911, scriind despre viața muzicală din capitala României, apoi, în ianuarie 1912, despre concertele Societății „Carmen", punînd accent pe neobosita activitate a lui D. G. Kiriac. Probabil, concepția profesorului și-a pus amprenta asupra ideilor lui

---

[418] Brediceanu, T. *Producțiuni muzicale la Blaj.* În: *Luceafărul*, X, nr. 18, 16 septembrie 1911, p. 417.

[419] Idem, ibidem.

[420] Brediceanu, T., și Șorban, G. *Gheorghe Dima.* În: *Adaos muzical la revista Luceafărul*, X, 1, 1 ianuarie 1911.

I. V. Borgovan care, în cronica *De la concertele simfonice*, regretă că tinerii compozitori, D. Cuclin şi R. Cremer, cotaţi stilistic ca „parizieni", lucrează, parcă, pentru cultura franceză, neredînd în muzica lor „sufletul nostru". Ambele partituri, opera *Soria* (fragmentte) şi poemul *Empedocle*, au fost, după experienţa cu orchestra lui Dinicu, duse la Paris pentru a fi ajustate: primei, pentru a i se diminua complexitatea, a doua, fiind prea simplă, pentru a fi completată, întregită.[421]

În cronicile despre George Enescu, I. Borgovan are satisfacţia să vadă manifestări superioare ale spiritului românesc. Publică şi un interviu în care axul dominant e muzica românească, populară şi profesionistă, ca şi premiul de compoziţie, abia înfiinţat... Îşi ţine cititorii transilvăneni la curent cu evenimentele muzicale din Bucureşti. Obţine un interviu şi de la D. Dinicu. De fapt, cele trei aspecte, asupra cărora revine mereu, sînt: Enescu, Corala „Carmen" şi concertele simfonice, fiind interesat de noua creaţie. Nu-i lipseşte curajul opiniilor, deşi aprecierile ne apar enunţiative fără argumentări: „Dl Alexis Catargi, un muzical prea amator, şi-a dirijat o *Simfonie* în «do major», lucrare pretenţioasă şi indigestă. Un «adagio» într-un stil ahtiat de romanţă nemţească, dat pe mîna apaticului violonist Geza von Kresz... De altfel, compozitorul e cunoscut şi prin comiterea unei opere dramatice *Enoch Arden*, care s-a cîntat italieneşte şi a căzut româneşte..."[422]

Cronicile sînt bogate, avînd remarci nuanţate, cu apropouri, mai mult sau mai puţin subtile. Nu agrează orientarea modernă a compozitorilor noştri, este fericit că Enescu lansează premiul naţional de compoziţie şi nu aderă la străduania lui Castaldi de a-şi colora în româneşte unele sonorităţi, deoarece: „Numai un român, cu suflet românesc şi unul atît de mare, încît să-şi poată da din aceea ce ştie că are de dat, e în stare să facă muzica românească. Încercările profesorului Castaldi, ca şi a altor străini anterior domniei sale — Flechtenmacher, Wachmann, Caudella — rămân meritorii numai pentru directiva lor."[423]

Aspră, răspîndită în acea vreme, această teză se înscrie în contextul poziţiei *Luceafărului*, fiind comună şi lui T. Brediceanu, chiar dacă acesta nu o formulează atît de tranşant. Adevărul este că apare extrem de dificil să măsori doza aromelor autohtone, într-o partitură, şi gradul lor de autenticitate. Într-o altă parte, I. Borgovan laudă creaţia lui L. Domide pentru că e sinceră, naţională („necăutată")... în schimb, sonorităţile mai savante mai elaborate ale lui I. N. Otescu sînt destul de clar stigmatizate.[424]

De bună-seamă, un muzician crescut în mediul rural cunoaşte mai bine cîntecul popular decît un compozitor ridicat din mediul citadin, deşi acesta e incomparabil mai familiarizat cu sonorităţile specifice muzicii noastre, decît unul născut pe alte meleaguri, dar care a venit mai tîrziu în contact cu mediul românesc. Însă condiţia nativă nu este edificatoare în problema felu-

---

[421] Borgovan, I. *De la concertele simfonice*. În: *Luceafărul*, XI, nr. 5, 29 ianuarie 1912, p. 120.

[422] Borgovan, I. *Arta. Concertele bucureştene. Concertul Castaldi*. În: *Luceafărul*, XII, 10, 16 mai 1913, p. 331.

[423] Borgovan, I. Idem, p. 332.

[424] Borgovan, I. *Arta. Al 3-lea concert „Carmen" cu orchestra Ministerului Instrucţiunii*. În: *Luceafărul*, Sibiu, XII, 9, 1913, p. 303.

Scanned with OKEN Scanner

lui în care folclorul își pune amprente asupra creației, fiind necesare și alte condiții, foarte complexe, ce adeseori diferă de la caz la caz. Aprioric, nimic nu poate fi calificat ca nerealizat sau oportun, deși privilegiul originii contează enorm. Într-o cultură muzicală bogată, cum se profila cea românească, se legitimau cele mai diverse voci, indiferent de cuantumul asimilat

Ion V. Borgovan

din vasta arie a muzicii populare. Erau deja suficiente exemple în care muzicieni români nu înțeleseseră folclorul și doza aromei sale apărea neglijabilă și, alți muzicieni străini, vrăjiți de originalitatea aparte a cîntecului românesc și, avînd complexul originii neindigene, au forțat, cu succes sau fără, expresia de rezonanță populară. A-i exclude din frontul muzicienilor, chiar și dacă s-au născut la Iași, București, doar pentru că numele nu sună românește, este neloial față de efortul și intenția manifestată. Dar asupra acestor aspecte vom mai avea prilejul să ne pronunțăm.

După împlinirea visului secular al românilor, anul 1918, I. Borgovan pledează și mai vibrant pentru unitatea muzicii românești, prin realizarea unei platforme comune — legătura cu poporul, cu minunatele sale cîntece. „Poate că acum și mai ales de acum încolo, vom căuta să pătrundem mai adînc în sufletul poporului, măcar unii dintre acei cari cred că fac muzică

românească".[425] În continuare, se estimează valoarea fără egal a melosului popular în configurarea etosului național. Era o chemare, un îndemn lucid ce se impunea prin limpeziciunea de cristal a obiectivelor majore ale artei sonore românești. Într-un fel, pledoaria lui I. Borgovan poate fi alăturată ca un preludiu la șiragul de intervenții din revista *Muzica,* un an mai tîrziu, și n-ar fi exclus ca un asemenea apel să fi avut ecouri mai puternice decît bănuim noi, cei de astăzi, care am fi tentați să-l minimalizăm. Revista *Luceafărul* era citită cu interes la București, și cei vizați, cei care aveau inițiativa în frontul cultural-artistic o parcurgeau cu interes, reținînd ceea ce era actual, vital și de perspectivă. Or, îndemnul lui I. Borgovan avea forța unei chemări.

În același plan se rulează și ideile ce privesc organizarea activităților muzicale în Transilvania, sugerînd organizarea instituțiilor muzicale, perpetuarea și extinderea tradiției reuniunilor... „Organizînd cultura țăranilor de la sate și cea muncitorească, chiar și cea burgheză, în reuniuni cari s-ar emula reciproc prin îndemn și prin ambiții de a se manifesta într-un mod... superior, s-ar constitui o muncă prețioasă și efectuoasă, aci la baza neamului"[426]

I. Borgovan mai semnează cronici ce vizează personalitatea unor muzicieni: violoncelistul Papazoglu, compozitorul Scarlatescu. Mai are și un interviu cu D.G. Kiriac, în care, printre altele, se evocă turneele Coralei „Carmen" în Transilvania.[427]

ENRICO MEZZETTI

A făcut cronică muzicală în periodicele *Opinia, Evenimentul, Arta, Arta Română, Muzica.*[428]

Problemele abordate în scrierile lui E. Mezzetti sînt axate nemijlocit pe aspecte ale vieții muzicale din Iași, aspecte concrete ce au caracterul unor consemnări obiective, făcute cu discernămînt. Reținem în mod deosebit admirația față de Caudella pe care, în 1904, nu ezita să-l decreteze „desăvîrșit" și „cel mai mare compozitor român."[429] Toate bune, numai că la această concluzie ajunge după ce se pronunță asupra atributelor operei *Olteanca,* ce în nici un caz nu este cea mai importantă partitură a compozitorului și nici pe departe înzestrată cu însușiri deosebite pentru a justifica asemenea aprecieri. Ne-am exprimat, nu o dată, prețuirea pentru creația lui Caudella, dar nu putem prelua calificări ce par de circumstanță sau izvorîte dintr-un cult ce era vădit influențat de legăturile directe stabilite între ei.

---

[425] Borgovan, I. *Cîntecul românesc.* În: *Luceafărul,* XIV, 1 ianuarie 1919, p. 2.

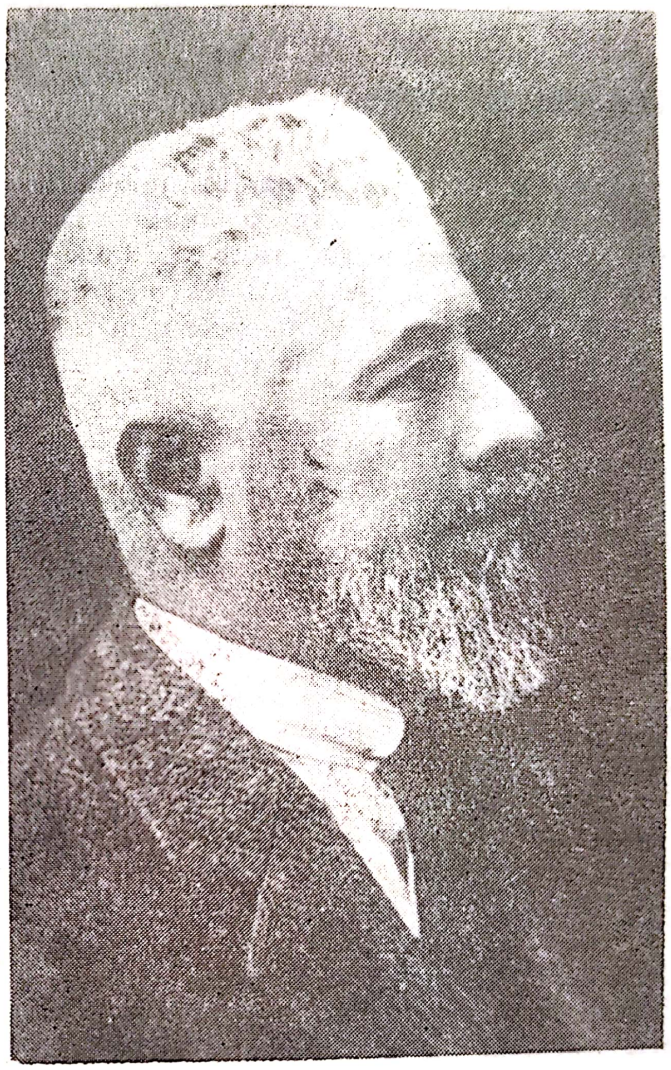
[426] Borgovan, I. *Cîteva contribuțiuni la organizarea culturii muzicale din Ardeal.* În: *Luceafărul,* XIV, 3—4, 1—15 februarie 1919, p. 78.

[427] Borgovan, I, *Conservatorul de muzică (De vorbă cu un prieten: Dimitrie Kiriac.* În: *Luceafărul,* XIV, 10, 15 mai 1919, p. 225—226.

[428] Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 300; în plus, cercetările noastre.

[429] Mezzetti, E. *O operă românească. Olteanca.* În: *Arta,* I, 3 februarie 1904. p. 51, reluat în *Gazeta artelor,* seria II, nr. 38, 1904, p. 5.

Adeseori, rîndurile lui E. Mezzetti se fac ecoul doleanțelor muzicienilor ieșeni care nu se puteau împăca cu starea depresivă a vieții muzicale din fosta capitală, ajunsă la ananghie, fără o orchestră simfonică stabilă, fără operă permanentă, ca pe vremuri, fie și italiană, cu un Conservator ce se vedea din cînd în cînd decimat prin desființarea unor catedre... Și totuși existența unui



Compozitorul ieșean Enrico Mezzetti

mănunchi de talentați compozitori și instrumentiști la Iași, cu preocupări serioase, hotărîți să se lupte pentru a întreține mereu flacăra sacră a artei sunetelor, îl face pe E. Mezzetti să ia condeiul, să scrie cu elan și pasiune despre acești muzicieni, conștient de forța scrisului în redresarea unei situații.

Doritor să facă mai cunoscute momentele mișcării muzicale din Iași, publică în *Muzica* lui M. Mărgăritescu cronici dense în care elogiază violonistica lui S. Barozzi, compania de operete a lui C. Grigoriu, repudiindu-i trupele germane de operete, improvizate și submediocre.[430] Știe să aprecieze meritele unor artiști străini, precum, Kubelik și Dubel, presărînd descrierea interpretărilor cu remarci consistente. Audiția unui trio din *Adevărul și min-*

[430] Mezzetti, E. *Luna muzicală. Iași.* În: *Muzica*, II, 4, ianuarie 1909, p. 144

ciuna de Caudella îi oferă un nou prilej de a se entuziasma de stilul acestui creator[431]

În afară de cronici, E. Mezzetti a semnat şi un soi de articole cu caracter monografic ca, de pildă, *Un rival al lui Beethoven, Wolf*, fără să poată convinge că într-adevăr acesta ar fi un prezumtiv oponent.[432]

ALEXANDRU ZIRRA

Intră în publicistică, manifestîndu-se sporadic, din 1911, deci după ce se reîntoarce din a doua etapă a studiilor făcute la Roma. Avea 28 ani şi era decis să întreprindă ceva, pentru ca muzica să înainteze la noi. Avea numeroase proiecte, unul, de a publica jurnalul: *Musica senza maestro*, ce se voia un periodic în care să se abordeze cam toate aspectele ce decurg din arta muzicală, nelipsind articole de iniţiere... Altfel spus, urmărea o operă de educaţie muzicală.[433]

Al. Zirra se pare că a debutat şi ca critic în *Arta Română* (nr. 2, 1911) cu *Note şi impresii*, corespondenţă din Italia, împărtăşindu-şi părerile în urma frecventării vieţii muzicale. Este atras de operă, fapt justificat de formaţia sa de cîntăreţ, în aprilie 1903 se produsese public ca bariton. Datorită lui, cititorii români află de muzica lui Debussy la drama lui D'Annunzio *San Sebastian*, despre montarea operei *Siegfried* de Wagner, la teatrul milanez *La Scala*, dînd un amănunt: orchestra era alcătuită din 120 instrumentişti.[434] Relatările sînt bogate în idei, cu multe amănunte şi observaţii de fond. Într-o altă depeşă, vorbeşte despre influenţa dezastruoasă a operetei asupra gustului muzical al poporului, aprig disputată la Congresul muzical de la Berlin. Parisul este, literalmente, invadat de muzicieni ruşi. Descrie şi primirea glacială a *Cavalerului rozelor* în Italia. Neinfluenţat de această atitudine, Zirra preţuieşte partitura lui R. Strauss... „maestro rafinat în tehnică, o vigoare de concepţie uimitoare şi un simţ teatral profund."[435]

Aceste aprecieri credem că nu-l bucurau pe Ed. Caudella care avea o părere plasată la celălalt pol despre R. Strauss. Dealtfel, Ed. Caudella, în cîteva rînduri, mai indirect, lasă să se întrevadă dezacordul său cu Al. Zirra în materie stilistică. Că Al. Zirra e partizan al operei contemporane o probează şi analiza uneia din partiturile noi a lui Mascagni, *Isabeau*.[436] Apoi, înştiinţează apropiata premieră a operei *Roma* de Massenet şi, o constatare aparte, că marii muzicieni ruşi, deci îl interesau, provin din marină.[437] Semnează şi cronici, ca *Primul concert simfonic al Conservatorului din Iaşi*.[438]

---

[431] Mezzetti, E. *Luna muzicală. Iaşi.* În: *Muzica*, II, 6 martie 1909, p. 225.
[432] Mezzetti, E. *Un rival al lui Beethoven.* În: *Muzica*, II, 5, februarie 1909, p. 170.
[433] Aurescu, A. *Scrisoare deschisă către d. Alexandru Zirra, profesor de armonie la Conservatorul din Iaşi.* În: *Arta Română*, IV, 1, 1911, p. 18—20.
[434] Zirra, Al. *Note şi impresii.* În: *Arta Română*. IV, 2, 1911, p. 44—46.
[435] Zirra, Al. *Note şi impresii.* În: *Arta Română*, IV, 4 aprilie 1911, p. 83.
[436] Zirra, Al. *Isabeau de Mascagni.* În: *Arta Română*, V, 2—3, 1912, p. 20.
[437] Zirra, Al. *Spicuiri.* În: *Arta Română*, idem, p. 41.
[438] Idem, ibidem.

Mai tîrziu, activitatea sa educațional-muzicală se intensifică, în 1920 susține mai multe prelegeri despre R. Schumann, muzica franceză, muzica populară românească și începuturile școlii muzicale române.[439] Apoi, nu trebuie uitată intervenția sa în cadrul anchetei revistei *Muzica*. După fondarea *Societății Compozitorilor Români*, Al. Zirra va publica mai stăruitor, deși fără o periodicitate, care să-l plaseze în primele rînduri ale compozitorilor-critici.

ION NONNA OTESCU

După terminarea studiilor muzicale la București și perfecționării la Paris cu D'Indy și Widor, I.N. Otescu intră decis în mișcarea muzicală, compune, predă armonie și manifestă preocupări critice. Aceste tărîmuri de activitate, ce vor fi extinse în curînd, i-au pulverizat forțele, făcîndu-l inconsecvent, în demnîndu-l la o anumită superficialitate. Dar nu poate fi pus la îndoială că era foarte înzestrat și dispunea de o solidă pregătire. Acestea i-au permis să se impună ca un muzician de frunte al deceniului secund. Meritele sale sînt considerabile și, într-un fel, amplificate de antrenarea în fondarea și conducerea revistei *Muzica* din 1916 și 1919 — avînd un rol însemnat în imprimarea și asigurarea unei înalte ținute profesionale. E de presupus că a intervenit asupra unor texte perfecționîndu-le, a inserat materiale fără să le semneze, a determinat o concepție, o platformă estetică. Dar nu despre aceasta ne vom ocupa acum, ci de preocupările sale în domeniul criticii muzicale pe care, bănuim, că nu le avem în raza atenției în întregime. Totuși, datele esențiale le cunoaștem. Știm că a semnat cîteva cronici în *Rampa*, toamna lui 1913, unde aruncă o privire asupra stagiunii concertistice 1913—1914, proiectînd cîteva momente semnificative și oprindu-se asupra concertului fraților Feuermann. Principiul guvernator al concepției sale pe care îl susține este că „...singura școală muzicală a publicului nostru e concertul...“[440] În consecință, descrie piesele cîntate, emite aprecieri asupra respectivei muzici simfonice ori camerale. Scrie și despre E. Grmeiner. De menționat că cele patru cronici muzicale (octombrie-noiembrie 1913) coincid cu perioada în care cronica teatrală o semna L. Rebreanu.

Ce este muzica[441] se intitulează un studiu estetic, cu investigări în gîndirea unor personalități, pentru a defini arta sunetelor, pentru a-i determina specificul. Nu se limitează la atît, ci stabilește raporturi cu matematica, căutînd echilibrul între funcționalitatea ei sentimentală și intelectuală. Un scurt portret al cîntăreței Alice Viardot-Garcia are parcă rolul să stabilească punți de legătură între muzica noastră și cea franceză. Era nepoata și eleva celebrei Pauline Viardot, cîntăreață de renume, pentru care a compus Berlioz,

---

439 **Vlad, I.** *Mișcarea muzicală. Din Iași.* În: *Muzica*, II, 4—5, 1920, p. 171.

440 **Otescu, I. N.** *Rampa muzicală. Stagiunea muzicală 1913—1914. Primul concert al fraților Feuermann.* În: *Rampa*, II, 547, 25 octombrie 1913, p. 2.

441 ***Muzica***, I, 2, 1916, p. 35—36 și nr. 3 p. 87—93.

Saint-Saëns, Fauré, . . . Portretul, trasat cu siguranţă, în culori calde de I. N. Otescu, e determinat de un recital susţinut la Conservator.[442]

Pare curios, I.N. Otescu, în 1919, publică patru materiale în *Luceafărul: Evoluţia artei dansului, Simfonia III-a a maestrului Enescu. Opera Română* şi *Concertul compozitorului Ionel Perlea.* Sînt valabile ideile asupra dansului

Compozitorul Ion Nonna Otescu

pentru mai buna receptare a creaţiilor sale coregrafice. Pornind de la o serie de idei simple şi cunoscute, uneori uşor nebuloase, I.N. Otescu ajunge la principiile artei coregrafice moderne: o muzică prin excelenţă ritmică, din punct de vedere expresiv, se impune o absolută unitate a muzicii şi a dansului; se păstrează în dansul modern elemente ale dansului clasic, ca accesorii, după cum şi muzica menţine abilitatea armonică „drept accesorie melodiei şi ritmului".[443]

Pentru I.N. Otescu, *Simfonia a III-a* de Enescu este o impresionantă realizare, unică în peisajul contemporan, concepută fără un sistem anume. „Divina simfonie" este analizată, pe părţi, descriindu-i-se atributele definitorii. Fără ezitare, se poate susţine că această cronică este cea mai profundă analiză făcută, într-o revistă de cultură, unei creaţii monumentale româneşti şi, de asemenea, este cea mai concludentă pentru stilul lui I. N. Otescu.[444]

Pledînd pentru întemeierea Operei Române ca instituţie de Stat, compozitorul-critic recurge la demonstraţia forţei artei interpretative, arătînd in-

[442] Otescu, I.N. *Alice Viardot-Garcia.* În: *Muzica,* II, 2, decembrie 1919, p. 66—67.
[443] Otescu, I. N. *Evoluţia artei dansului.* În: *Luceafărul,* XIV, 12, 30 aprilie 1919, p. 272.
[444] Otescu, I. N. *Simfonia III a maestrului Enescu.* În: *Luceafărul,* XIV, 17, 15 septembrie 1919, p. 350 şi nr. 18, 1 octombrie, p. 373—374.

terdependența factorilor muzicali. Este convins că cea mai însemnată mișcare lirică din „orient", se află la noi. Fondarea unei asemenea opere va stimula muzica de operă pe temeiul că avem creații simfonice numai după ce s-a instituit subvenția pentru orchestra simfonică. Cuvîntul său în favoarea artiștilor lirici era ferm și părtinitor, subliniind, pe un ton apăsat, dur, cu inflexiuni tragice, că *situația indiferentă nu mai poate dura.*[445]

O puternică impresie fac asupra sa compozițiile lui Ionel Perlea, care debutează la 19 ani, cu două piese simfonice ce vădesc harurile acestui tînăr care era deja la curent cu cuceriri moderniste, subjugînd creator sugestiile partiturilor lui Richard Strauss.[446]

A mai colaborat și la periodice românești de limbă franceză ca *L'Orient*, fiind un atent observator al fenomenului muzical curent, intervenind energic pentru asanarea gustului muzical, pentru propovăduirea muzicii de autentică vibrație.

MIHAIL JORA

Pînă în 1920, articolele lui M. Jora sînt puține și nu au caracter de cronică, deoarece nu pornesc de la o manifestare muzicală curentă. Debutul pare să fie cu *Richard Wagner și arta clasică*,[447] cu profil estetic, căutînd descifrarea rădăcinilor artei marelui creator de la Bayreuth, găsindu-le în muzica lui J. S. Bach. Ocupîndu-se de geniul wagnerian, se atestă ideea că n-a fost doar un mare artist, ci și o mare putere civilizatoare. Subliniind principiile dramelor lui Wagner, M. Jora ajunge la concluzia unei indisolubile intersecții între natură și om.

Un articol de răsunet, cu ecou nemijlocit, a fost *Opera Română* (*Muzica*, III, 1, 1919, p. 15—20), ce analiza, cu probitate, diferite aspecte ale artei lirice. Se susține ideea că opera nu mai poate fi lăsată în responsabilitatea unor trupe ambulante, deoarece nu au putut contribui la înaintarea gustului muzical al publicului, fiind servit unilateral, numai cu producții italiene. Greșește, de bună seamă, cînd plasează pe același plan operele lui Puccini cu operetele vieneze, dar concluzia la care ajunge nu era lipsită de rațiune: „...cînd va pricepe publicul românesc cît e de departe de *arta muzicală*, de adevăratele comori artistice ale adevăraților muzicanți, cari nu scriu pentru a se îmbogăți, ci pentru a îmbogăți tezaurul muzicei și a înălța sufletul omenesc?"[448]

Trupa *Operei Române* trebuie făurită, dar de așa natură, încît artiștii să nu fie nevoiți a cînta în cinematografe. Arată că nu se poate conta pe beneficiul net al unei opere, că așa ceva nu există nicăieri, soluția subvenției

[445] Otescu, I. N. *Opera Română*. În: *Luceafărul*, XIV, 19, 15 octombrie 1919, p. 404—405.

[446] Otescu, I. N. *Concertul compozitorului Ionel Perlea*. În: *Luceafărul*, XIV, 22, 15 noiembrie 1919, p. 451.

[447] *Muzica*, I, 3 martie 1916, p. 112—114.

[448] Jora, M. Op. cit., p. 16.

apare insolubilă şi Statul are datoria să o susţină. M. Jora tratează cu minuţiozitate problema localului, competenţa trupei, repertoriul, montarea, necesitatea unei munci serioase, renunţarea la reclamele deşănţate, conchizînd: „Fie deci, ca formarea Operei Române să însemne un pas înainte în refacerea culturii muzicale de la noi şi un imbold spre munca cinstită şi curată pentru proslăvirea celei mai înălţătoare arte care domineazâ sufletul omenesc".[449]

O evocare mişcătoare o semnează M. Jora, cu scopul de a readuce în atenţie figura lui *Paul Ciuntu* (*Muzica*, II, nr. 1, 1919, p. 50), făcîndu-i biografia şi enumerînd creaţiile care ar trebui să reţină atenţia.

Tot M. Jora, corespondînd de la Paris, face o prezentare a studiului *Sunetele care se văd şi culorile care se aud* de M. Doyney,[450] scrisă însă în 1912, reluînd idei interesante, de mare actualitate cu ani în urmă. Într-o *Scrisoare din Paris*, arată că după război, în capitala Franţei se simte un „şovinism artistic naţional", tinzînd să închidă porţile compozitorilor străini, îndeosebi germani. Cu toate acestea, „bunul simţ al dirijorilor" face să răsune multă muzică rusă şi germană, entuziasmul publicului faţă de opera wagneriană a produs „ consternarea detractorilor lui."[451]

„Spiritul muzical" din Franţa e prielnic lui Debussy şi Ravel, noul val afirmîndu-se cu impetuozitate. M. Jora găseşte cuvinte frumoase pentru muzicienii români care concertează la Paris: C. Delavrancea, G. Boscoff, Juliette Merovitch, Tania de Sanciewitz, George Enescu, „marele violonist al timpului."[452]

Cea mai fecundă perioadă din critica muzicală a lui M. Jora va fi ceva mai tîrziu, prin 1920; se poate vorbi doar de primele licăriri.

ALFRED ALESSANDRESCU

Adeseori o idee muzicală cu care debutează o partitură este semnificativă pentru personalitatea respectivului autor, avînd rolul unei embleme definitorii. Privind fecunda activitate în critica muzicală depusă în decursul anilor de A. Alessandrescu, putem susţine că, primul său articol, *Ceva despre muzica franceză contemporană* (*Muzica*, I. 1, ianuarie 1916), este relevant pentru orientarea şi poziţia sa estetică, cultivînd admiraţia pentru noua direcţie muzicală din Franţa, pe care el, în calitate de compozitor, şi împreună cu el, alţi creatori români, au preţuit-o mult, transformînd-o în adulaţie, în model, în platformă estetică. Primii paşi în critică sînt anevoioşi, dar siguri, cîteva materiale în 1916, apoi, un răgaz, fortuit, din cauza războiului, după care o extrem de susţinută colaborare la periodicele bucureştene, rar colaborări la periodice străine, înregistrînd, între 1918—1930, cel mai intens ritm. După această perioadă, s-a dedicat popularizării muzicii pe calea undelor, prin con-

[449] Jora, M. Op. cit., p. 20.
[450] *Muzica*, II, nr. 2, decembrie 1919, p. 78—79.
[451] Jora, M. *Scrisoare din Paris*. În: *Muzica*, II, nr. 4—5, 1920, p. 152.
[452] Jora, M. Idem, p. 154.

ferințe și mai rar în publicații. Una dintre cele mai riscante afirmații, deși inevitabilă, este „prima", numeral ordinal, care, de obicei, joacă multe feste cercetătorilor dornici de cronologii, mai ales inedite. În cazul lui A. Alessandrescu, deși mai sus ne-am lăsat furați de sursa cea mai serioasă în acest domeniu, avem în vedere catalogul întocmit de Ileana Rațiu la volumul *Scrieri alese* de Alfred Alessandrescu (Edit. muzicală, 1977), totuși, anterior, în *Magazine ilustrée de L'Indépendance Roumaine*[453] compozitorul publică o autoanaliză muzicală, cu 14 exemple muzicale: *Analyse thématique du poème symphonique Acteon*, o foarte meticuloasă descriere a muzicii în strictă dependență de programul literar.

Dimensiunile demersului critic sînt neobișnuite la A. Alessandrescu care nu se rezuma la simpla apreciere a evenimentului muzical ci, ca regulă, se lansa în judecăți ample, de valoare originală și rafinată observație. Comprehensiunea actului muzical era întotdeauna elevată, muzicalitatea, cultura sa multilaterală, gustul fin, receptivitatea acută, mirajul creației moderne sînt cîteva din atributele ce conferă scrierilor sale plenitudine, varietate, profunzime și perenitate. Citind cronicile lui A. Alessandrescu capeți senzația de satisfacție, căci frazele se derulează natural, vehiculînd generoase idei despre muzică. Lui Alessandrescu îi face plăcere să scrie, pentru că în acest fel își verifică gîndurile, avînd satisfacția că nu îndeplinește o obligație.

Fără îndoială, prin seriozitatea actului analitic și măreția lui filosofică, conștiinciozitatea și obiectivitatea cu care a înțeles să supună observației atributele mișcării muzicale, A. Alessandrescu înscrie un moment important în gîndirea muzicală românească, unul dintre cele mai strălucitoare din prima parte a secolului XX. Curios cum acest înzestrat muzician, care a debutat ca un excelent compozitor, a devenit, apoi, un minunat interpret, pianist și dirijor, și, nicidecum în ultimul rînd, un laborios critic, avînd necontestate merite literare. Se cunoaște că după 1921 nu a mai compus, dar prea puțin se are în vedere că, paralel cu dirijatul, a publicat mult, canalizîndu-și energiile în aceste două direcții, ambele fiind constante. Astfel, în ochii contemporanilor era un mare muzician, în special dirijor, pianist, critic, dar în ochii posterității el rămîne un eminent compozitor și, scoțîndu-i la lumină moștenirea muzicologică, de asemenea, un critic de rezonanță. Numai citind însemnările sale despre diferite probleme curente din cîmpul muzicii românești, însemnări încredințate tiparului, capeți imaginea complexei sale personalități. Judecățile sale au avut un efect catalizator, au ținut loc de barometru în prognoza gustului muzical, acționînd puternic, în sens constructiv, asupra tuturor factorilor implicați în slujirea și menținerea pulsului statornic spre un ideal artistic, spre o muzică de ținută modernă, care nu putea fi decît românească.

Este dramatic și totodată curios cum generațiile, pierzînd contactul cu moștenirea unui artist, fie el și critic, pot să-și facă o imagine deformată despre acesta. Nu e mai puțin adevărat că sîntem tentați, în goana după multe informații, să simplificăm și, necondiționat, să deformăm lucrurile, văzînd doar o componentă a unor personalități din trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat. A. Alessandrescu intră în această categorie care suscită o permanentă aprofundare și cunoaștere, deoarece sferele complexe cărora li s-a dedicat

[453] An. XXXIX, nr. 12352, 7 martie 1916, p. 4.

intră, cu trecerea anilor, într-o zonă întunecoasă, riscînd să anihileze, să estompeze merite incontestabile. Probabil, muzicologiei îi revine datoria să redreseze optica deformată, pentru a-l repune pe A. Alessandrescu în rîndul marilor noştri muzicieni, gînditori, prin intermediul criticii.

Compozitorul Alfred Alessandrescu

Revenind la debutul său, se cuvine precizat că primele scrieri nu sînt cronici, ci studii concentrate pe axele majore ale preocupărilor sale: muzica franceză, căreia-i datorează enorm în epoca formării, şi muzica românească, respectiv creaţia lui Enescu, autoritate care l-a înrîurit şi l-a stimulat. În *Ceva despre muzica franceză contemporană* (*Muzica*, I, 1, 1916, p. 24—28), propune cititorului român un tablou cuprinzător al fenomenului componistic din acel moment, relevînd rafinamentul, subtilitatea şi bogăţia expresiei impresioniste, cunoscută insuficient la noi. Sînt analizate cele două direcţii: franckismul şi debussismul, atributele ce le definesc influenţele, ca să ajungă la Enescu.

O serioasă analiză o publică în *Muzica şi L'Indépendance Roumaine*[454] la *Suita a II-a de orchestră* a lui G. Enescu, cu caracter de avancronică. Obser-

[454] I, nr. 4, 1916, p. 132—138 şi, respectiv, XXXIX, nr. 12385, 10 aprilie 1916, p. 4.

vația pertinentă, înțelegerea deplină a structurii tematice și recurgerea la exemple sînt elemente inedite pentru muzicologia noastră care, în acest fel, escaladează trepte necunoscute. Se arată perfecțiunea *Uverturii* concepute în forma unei fugi de Bach, putînd fi comparată cu uvertura la *Maeștrii cîntăreți din Niirnberg*. Sesizează înrudirea tematică dintre *Sarabandă* și *Gigă*, noblețea expresiei din *Menuet*, „atmosfere orientale languroase și îmbătătoare de parfumuri" din *Aria* și verva scînteietoare a *Bourrée*-ului.

Mai presus de toate sînt concluziile ce atestă esența neoclasică a acestei *Suite* de expresie românească, „ . . . muzica eminamente de mișcare, și acest dinamism își are originea în firea exuberantă și viguroasă, vulcanică chiar, ce se ascunde sub trăsăturile blînde și senine ale compozitorului."[455]

A. Alessandrescu deschide numărul 6 al revistei *Muzica* din 1916, dedicat lui Berlioz, apropo de interpretarea *Damnațiunii lui Faust* sub conducerea lui Enescu, prezentîndu-i viața și opera. E o privire pătrunzătoare, cu idei mai mult sau mai puțin personale, însă, incontestabil, folositoare cititorului, care audiase muzica ilustrului compozitor francez.

Intervine în activitatea sa publicistică o pauză de doi ani, ce trebuie pusă pe socoteala vremurilor de război. Reîncepe să publice în *Letopiseți*, noiembrie 1918, în rubrica *Trimensualia*, cu cronici sobre, dar nu lipsite de personalitate iar, după două săptămîni, debutează în cotidianul *L'Orient* (25 XI/8 XII), la ampla rubrică săptămînală *La semaine musicale*, inserată, de regulă, în subsolul paginii prime, trecînd uneori și în următoarea. Dacă se ține cont că ziarul avea numai două pagini, vom înțelege ce rol acorda redacția muzicii. Periodicitatea cronicilor nu e menționată cu strictețe. Sînt luni cînd nu publică nimic. Mai inserează cîte un material permanent în ziarul *L'Indépendance Roumaine*, unde timp de zece ani, va publica susținut.

Cronicile diferă, după spațiul avut la dispoziție. În *Letopiseți* sînt scurte, parcimonioase, înghesuite, în *L'Orient* și *L'Indépendance Roumaine* — desfășurate, cu ample descrieri, cu generalizări și înflorate impresii, ce-i permit considerații globale asupra fenomenului muzical. Alfred Alessandrescu era un muzicant serios, și aceasta se spune în scrieri, printr-o avizată argumentare a tuturor ideilor, prin remarci analitice, deducții surprinzătoare, extrem de personale, riguros întemeiate pe realitatea sonoră. Deasupra axării analitice, compozitorul-critic avea un remarcabil simț artistic, o viziune de ansamblu care-i permite comparații, priviri evolutive, frecvente evaluări cu intenții ierarhizatoare. Nu uită nici un moment că e muzician român, întotdeauna cînd i se oferă prilejul, învăluie cu afecțiune o nouă apariție, o primă audiție, circumscrisă de cea mai pură obiectivitate, îndemnîndu-și colegii spre tărîmurile moderne. El nu a pledat pentru apropierea de melosul popular, dar a fost conștient de specificul național pe care l-a sesizat în cele mai abstracte momente ale unei partituri. Considerațiile estetice erau grefate pe solul muzicii contemporane și asanarea gustului muzical, privite în funcție de înaltele culmi artistice spre care țintește cu elan, hotărît să propage, mai presus de orice, calitatea și actualitatea intrinsecă a muzicii.

---

[455] A.C.A. (Alfred Alessandrescu). *A doua suită de orchestră a dlui Enescu*. In: *Muzica*, op. cit., p. 138.

Cronicile din *Letopiseți* ne oferă cîteva mostre ale crezului său, ale manierei în care scria. Frecvent revine în atenție problema muzicii moderne, a idolilor care o propulsaseră, postwagnerienii Brahms și Franck. Iată opinia lui în privința primului . . . „Ceea ce i se impută lui Brahms este faptul de a fi rămas toată viața o umbră a lui Beethoven, nerealizînd nici un progres în forma simfoniilor. De asemenea, i se impută că deseori stilul său e greoi, indigest chiar; ceea ce este însă de netăgăduit, e că dintre toți simfoniștii ce au venit după Beethoven, Brahms este cel care a moștenit în măsura cea mai largă darul beethovenian de dezvoltare a ideilor și aceasta mai mult din punct de vedere tematic decît tonal . . . Fără îndoială că Brahms nu cucerește de la primul contact cu muzica sa, arta sa severă neavînd acea spontaneitate care face inimile să vibreze din prima clipă. După el și după toți d'indiștii, adevăratul continuator al lui Beethoven a fost César Franck."[456]

Iată și un model de critică ce-l vizează pe violonistul bine cotat, Socrate Barozzi, care interpretase, sub bagheta lui C. Piaggio, *Concertul în mi bemol major pentru vioară și orchestră* de Mozart: „Dl. Barozzi are un ton admirabil, o tehnică solidă și un temperament poate chiar prea mult. Cînd mai tîrziu, acest vulcan în erupție se va potoli puțin, cînd dl Barozzi va fi mai puțin nervos și va avea acea liniște senină inerentă interpretării unui Beethoven sau Mozart, atunci vom admira într-însul un perfect virtuoz al vioarei cu care ne vom putea mîndri."[457]

Publicul, atitudinea acestuia față de muzică și de interpreți îl nemulțumește „ . . . concerte reușite, public ingrat pînă în ultimul grad"[458] sau, „Publicul? Același mare ingrat care revoltă și descurajează."[459] Probabil, are în vedere acea categorie de personaje de la Ateneu care frecventau concertele din snobism, care era interesată mai mult de spectacolul din foaier. Acest public nu știa să susțină o primă audiție, o creație românească. Așa ceva constată cu prilejul concertelor în care s-au prezentat *Preludii* de C. C. Nottara, pe care-l îmbărbătează astfel: „Publicul, neștiind ce atitudine să ia față de un lucru nou, a păstrat o rezervă, care nu va înrîuri întru nimic evoluția talentului dlui Nottara care poate fi mulțumit, căci are stima muzicală, în frunte cu maestrul Enescu."[460]

Chiar din prima cronică din *L'Orient* (I, 9, 25 noiembrie 1918, p. 1) A. Alessandrescu își destăinuie admirația pentru muzica franceză. „În producțiile muzicale contemporane, muzica franceză strălucește cu o lumină particulară, și ea este aceea care a produs cea mai semeață școală la ora actuală." Această idee revine obsedant, creația franceză e mereu lăudată, adăugîndu-i-se și producțiile noii școli ruse, prin Stravinski, nemulțumirea față de D. Dinicu explicîndu-se prin slaba atenție acordată acestor școli, cerîndu-i cu insistență să le acorde spațiu în repertoriul său. „Această muzică nu e proprie spre a

---

[456] Alessandrescu, A. *Trimensualia. Muzică.* În: *Letopiseți*, I, 8, 1 martie 1919, p. 8.

[457] Alessandrescu, A. *Trimensualia. Muzica.* În: *Letopiseți*, I, nr. 2, 2 noiembrie 1919, p. 7.

[458] Idem, ibidem.

[459] Alessandrescu, A. *Trimensualia. Muzica.* În: *Letopiseți*, I, 3, 30 noiembrie 1918, p. 7.

[460] Alessandrescu, A. *Trimensualia. Muzica.* În: *Letopiseți*, I, idem.

vorbi de teme și motive care să fie susceptibile unor dezvoltări muzicale — scria A. Alessandrescu — aceasta e o muzică a impresariilor, care se reînnoiește la fiecare pas."[461] Figura lui Debussy, „maestru al sonorităților", cum îl consideră compozitorul-critic, exercită asupra sa un miraj copleșitor, care cîndva se manifestase în creație, dar acum în scrieri. Cu toate acestea, nu poate abdica de la opozițiile insuflate la Schola Cantorum și, parcă pentru a restabili echilibrul balanței admirative, într-un lung articol, *César Franck și muzica franceză modernă*[462], insistă asupra personalității acestui muzician și influențele exercitate asupra urmașilor. Într-un fel, A. Alessandrescu se întîlnește cu ideile lui C. Brăiloiu, enunțate cu patru ani în urmă, în polemica declarată contra lui E. Ciomac. Evident, cu trecerea timpului, opiniile lui A. Alessandrescu asupra muzicii franceze se nuanțează, se șlefuiesc, se îmbogățesc, ceea ce se poate remarca în portretul *Claude Debussy,* evocat la 18 luni de la dispariție, trasînd rostul și meritele sale fundamentale, cu o uimitoare siguranță. După A. Alessandrescu, secolul XIX a reprezentat pentru viața muzicală franceză o epocă de subjugare de către alte creații muzicale, în timp ce, în secolul XX franckismul și debussysmul au schimbat fața lucrurilor, disputîndu-și supremația, admirația criticului fiind captată de acesta din urmă. Sînt surprinse izvoarele muzicii lui Debussy, în primul rînd franceză, de la vechii trubaduri la claveciniștii francezi, trecînd prin pînza literaților simboliști, a pictorilor impresioniști. Din păcate, nu se insistă aci asupra influenței wagneriene, chiar prin reacția negativă stîrnită. În schimb, se identifică trăsăturile muzicii debussyste, în care încălcarea rezolvării disonanțelor devine un atribut comun, la care se adaugă succesiunile de cvinte, acordurile de septimă, nonă, adeseori paralele, acorduri îmbogățite cu apogiaturi. Dintre procedeele întrebuințate în orchestra lui Debussy... „fluidă și impalpabilă" reținem: „... întrebuințarea de preferință a surdinelor la coarde și alămuri, glissandouri de harpe, multiple divizări la instrumente de coarde, flaute în registrul grav etc., care dau orchestrei sale acele sonorități estompate, acele delicioase «demi-teinte», acea imaterialitate suavă ce se potrivește atît de admirabil cu lucrările poetice ale unui Maeterlinck, Mallarmé, Verlaine".[463]

Deși Debussy marchează o culme, un apus, școala sa e puternică, singurul geniu care nu s-a limitat la a-și apropia procedeele sale a fost Ravel, care, într-o conferință *Ceva despre muzica franceză contemporană* e caracterizat „... un fin umorist, un spirit scînteietor de vervă, un colorist dibaci..."[464] La această conferință, A. Alessandrescu aruncă o privire generală asupra muzicii franceze, parcurgînd un drum lung, de la polifoniștii de la Notre-Dame pînă la P. Dukas, A. Bruneau. Aici sînt interesante opinii, bunăoară despre D'Indy „... predicatorul doctrinei franckiste". Concluzia, superioritatea vi-

---

[461] Alessandrescu, A. *La semaine musicale.* În: *L'Orient,* I, 30, 24 decembrie 1918, p. 1.

[462] Alessandrescu, A. *César Franck et la musique française moderne.* În: *L'Orient,* I, 34, 30 decembrie 1918, p. 2.

[463] Alessandrescu, A. *Claude Debussy* În: *Muzica,* II, 1, noiembrie 1919, p. 26.

[464] Alessandrescu, A. *Ceva despre muzica franceză contemporană.* În: *Alfred Alessandrescu. Scrieri alese.* Îngrijire a ediției și studiu introductiv de Ileana Rațiu. București, Edit. muzicală, 1977, p. 26. Ileana Rațiu oferă, ca anexă la acest volum, o cronologie a materialelor scrise de A. Alessandrescu.

Scanned with OKEN Scanner

talității franceze în muzica actuală este categorică. Această atitudine, duce incontestabil la diminuarea aportului muzicii germane, ceea ce rezultă din însemnările ce-l privesc pe R. Strauss. Înainte însă, o observație asupra metodei cum își concepe demersul critic. Foarte puțin spațiu acordă interpretării, peroația e grefată pe fenomenul componistic, unde se simte în elementul său, debordînd o necontenită vervă și fantezie. Exact așa proceda și C. Brăiloiu. Să fie aceasta noua orientare a criticii noastre muzicale?

Așadar, Richard Strauss, adeptul muzicii întemeiate pe un suport literar „... își modelează ideile sale, care de altfel constituie ceea ce e mai puțin de admirat la acest muzician, în mii de forme și le îmbracă în mii de aspecte variate, în ciuda formelor academice, învechite și uzate. Avîntul vertiginos al inspirației sale respinge orice formă convențională." Criticul vorbește de o „retorică" a muzicii sale, foarte variată, dominată de o puternică voință. Latura forte este însă orchestrația de o „strălucire superbă". Finalmente, se admit, într-un fel, calități ce pun în cumpănă mirajul francez. „El mînuiește instrumentele cu o virtuozitate magistrală; adăugînd la această virtute o știință diabolică a combinațiilor contrapunctice ale temelor, iată de ce arta lui Strauss ne copleșește, ne doboară și ne încordează mai mult poate ca orice capodoperă a muzicii franceze, muzica pe care desigur nu vigoarea o caracterizează."[465]

Obiectivitatea judecății artistice e o dominantă a personalității sale, dar aceasta nu înseamnă că, uneori, aprecierile asupra unei lucrări să nu fie pătimașe. Astfel, intrigat de programarea de patru ori într-un an a *Simfoniei Patetica* de Ceaikovski, de către G. Georgescu, care o dirija strălucitor, A. Alessandrescu semnalează unele aspecte de măiestrie ale compozitorului rus, dar îi contestă originalitatea, pe care o au cei din „grupul celor cinci", înăbușită într-o „platitudine germanică".[466]

Creația muzicală românească îl preocupă, de asemenea, pe A. Alessandrescu. Partituri de Enescu, Castaldi, Jora, Otescu, Scarlatescu, Nottara, Perlea, adică partiturile pe care le audiază, vor fi amplu comentate și analizate. E adevărat că nu l-a interesat problema apartenenței naționale, deși a sesizat-o întotdeauna cînd a avut ocazia, și că nu a vehiculat postulate în favoarea valorificării melodiei populare. Bineînțeles, muzica despre care a scris a fost simfonică și camerală, rar operă. Chiar și dintre compozitorii români, într-un fel, l-au atras reprezentanții generației sale, precursorii neintrînd în orbita lui, deși cu cîțiva era contemporan: Ștephănescu, Caudella, Dimitrescu, Dima ...

Ascultînd *Preludiile* muzicii de scenă a lui C. C. Nottara, la *Polyeucte*, compozitorul-critic își exprimă entuziasmul, deoarece „... ne dau cele mai mari speranțe pentru viitor, sînt foarte meritorii și sînt scrise într-o limbă foarte aleasă și elegantă."[467] Din creația lui I. Scarlatescu, A. Alessandrescu cunoștea „*Sonata* cu o scriitură ... foarte sigură și îngrijită", un *Scherzo* și un *Rondo*, apoi, *Nocturnă*, *Menuet*, *Vals humoresc*, *Doina* și *Bagatela*, acestea din urmă, impregnate de un nou parfum folcloric. „Această muzică — scria el — se

[465] Alessandrescu, A. *Mișcarea muzicală*. În: *Muzica*, II, 4—5, 1920, p. 165.
[466] Alessandrescu, A. *La semaine musicale*. În: *L'Indépendance Roumaine*, 25 noiembrie 1920.
[467] Alessandrescu, A. *Trimensualia. Muzica*. În: *Letopiseți*, I, 5—6, 1919, p. 12.

poate spune că interesează și-și merită interesul". Stilul său germanizat se explică prin educația primită și prin anii petrecuți la Viena. Ceea ce însă nu poate înțelege A. Alessandrescu, și pe bună dreptate, cum de un muzician atît de instruit acordă atît de puțină atenție muzicii moderne. Pe drept cuvînt criticul se întreabă: „Adevărata frumusețe este oare ancorată în mijlocul veacului trecut?"[468]

Suita simfonică în re minor op. 2 de M. Jora, lucrare de tinerețe, deși nu se prezintă omogenă sub aspect stilistic, este o „lucrare merituoasă", plasîndu-l pe compozitor printre cei mai de seamă muzicieni români.[469] Aserțiunea se susține prin demonstrații analitice ale fiecărei părți, insistîndu-se asupra virtuților artistice. Aceeași prețuire o are și pentru *Poveste indică*, poem simfonic (cu voce de tenor), de factură programatică.[470]

Cele mai substanțiale pagini de critică ale lui A. Alessandrescu sînt consacrate lui G. Enescu, interpretul care-l entuziasmează nu o dată, remarcînd valențele violonistului, pianistului și dirijorului, extrem de prețuit pentru seriozitatea și maturitatea cu care tălmăcea partituri complexe de muzică universală. Compozitorul Enescu reține atenția prin prima audiție a *Simfoniei a III-a*. Mai înainte de toate însă, să reținem și observația lui A. Alessandrescu, convergentă cu cea formulată de mulți alți muzicieni că „... activitatea muzicală se concentrează azi în jurul puternicei personalități a lui George Enescu"[471], ceea ce echivalează cu o mărturie de credință, cu recunoașterea aportului major, polarizator al ilustrului muzician în peisajul muzicii românești din acei ani. Într-un fel, e o afirmație ce atribuie lui Enescu rolul de mentor al mișcării muzicale naționale, în cele mai diverse manifestări. Și nu întîmplător, fiecare nouă apariție în public, indiferent dacă e interpret sau creator, prilejuiește temeiuri pentru noi, adeseori și inedite aspecte ale personalității sale.

Prima audiție a *Simfoniei a III-a* a fost considerată de către A. Alessandrescu ca „mare eveniment". Cronica, extrem de bogată în idei, între altele că în anii războiului, Enescu a creat trei partituri remarcabile, *Simfoniile II, III* și *Suita II pentru orchestră*, cu alte cuvinte, în cei cinci ani de intense frămîntări, cînd Enescu a desfășurat o laborioasă muncă pe tărîm interpretativ, a găsit răgazul să mai și compună pagini de amplă expresie. În această cronică, A. Alessandrescu nu se mulțumește să arate că Enescu a urmărit o idee programatică, ci chiar o dezvăluie, bănuim în urma unor mărturisiri ale autorului. De aici pornește, așadar, programul *Simfoniei a III-a*, cele trei părți: *Pămîntul, Infernul* și *Paradisul*. Mai remarcă tendința simplificării stilului în această simfonie, comparativ cu precedenta lucrare în același gen. Considerațiile sale sînt foarte pătrunzătoare, deși precizează că „execuția nu a fost ideală", deoarece instrumentiștii nu erau prea buni, iar numărul lor nu cores-

---

[468] Alessandrescu, A. *La semaine musicale*. În: *L'Orient*, II, 91, 8/23 martie 1919, p. 2.

[469] Alessandrescu, A. *Trimensualia. Muzica*. În: *Letopiseți*, I, 8, 1 martie 1920, p. 8.

[470] Alessandrescu, A. *La semaine musicale*. În: *L'Orient*, II, 130, 18 mai 1919, p. 1.

[471] Alessandrescu, A. *La semaine musicale*. În: *L'Orient*, II, 130, 18 mai 1919, p. 1.

pundea cerințelor partiturii, ceea ce a constrîns autorul să renunțe la multe pasaje încredințate coardelor în *divisi*. Un aspect obișnuit pe atunci s-a produs la sfîrșitul concertului, cînd entuziasmul publicului ce nu mai contenea cu aplauzele, s-a extins și în afara sălii Ateneului, Enescu fiind purtat pe brațe pînă la Hotel . . .[472]

Neepuizîndu-și gîndurile suscitate de o asemenea partitură completă, A. Alessandrescu, după repetarea concertului, revine asupra *Simfoniei a III-a*, mai bine cîntată, completîndu-și argumentele în favoarea unei creații moderne ce se justifică astfel prin „... îndrăzneala armoniilor și dezvoltărilor sale, complexitatea planurilor și trama instrumentală".[473] Foarte importante sînt însă ideile sale în plan estetic, determinate de această simfonie, vizînd sfera problematicii de compoziție modernă, dintr-un unghi ce ne apare drept pledoarie, pentru dreptul la o concepție înnoitoare, la o platformă stilistică a noului val ce-și făurește arsenalul tehnic în funcție nu numai de temperament, tradiții, cadru etnic, ci și de dinamismul specific respectivei epoci. Dar despre acestea, la capitolul consacrat creației.

În concluzie, se poate afirma că, în cele aproximativ șaptezeci de articole publicate pînă la sfîrșitul anului 1920, A. Alessandrescu demonstrează un viguros spirit critic, un orizont foarte larg, o temeinică ancorare și orientare în problemele limbajului muzical, talent literar și o deosebită angajare în promovarea muzicii noi, a muzicii moderne care a fost în primul rînd cea universală, franceză și rusă, în ordinea importanței, dar și a muzicii românești, văzută prin prisma generației de simfoniști ce preconizau atingerea parametrilor universali. Meticulos, conștiincios și obiectiv, A. Alessandrescu oferă în cronici o vastă panoramă a mentalității muzicale dintr-o epocă dramatică în care fenomenul sonor a înregistrat pași semeți spre cote superioare. Dar nu numai, cronicile devin o lectură pasionantă datorită zelului cu care compozitorul-critic a știut să pledeze pentru muzică, pentru felul în care a înțeles să scrie despre ea, găsindu-i, prin mijlocirea unor imagini literare, corespondențe afective, estetice și filosofice, de natură să fortifice credința în valențele ei catalizatoare și intelectuale.

DIMITRIE CUCLIN

Articolele, deocamdată nu prea numeroase, semnate de tînărul compozitor și profesor D. Cuclin, după război, nu au caracterul unor cronici, ceea ce înseamnă că el nu poate fi acreditat drept un critic, un cronicar. În schimb, prin cuantumul implicațiilor artistice generalizatoare, scrierile sale par să se încadreze în profilul de eseistică, oferind, între altele, temeiuri pentru conside-

[472] Alessandrescu, A. *La semaine musicale*. În: *L'Orient*, II, 142, 1 iunie 1919, p. 1.

[473] Alessandrescu, A. *La semaine musicale*. În: *L'Orient*, II, 148, 8 iunie 1919, p. 2.

rații ce par adevărate profesiuni de credință. Se întîlnesc și luări de atitudine, în favoarea muzicii, ca cele semnate la sechestrarea sălii *Atheneului Român* pentru Parlament, tonul său devenind combativ și ferm, cerînd restituirea drepturilor tradiționale ale muzicii izvorîte din lăcașul ei consacrat. În *Muzica* publică rar, cîte un material de esență teoretică, *Muzica și anarhia* (II, 2, decembrie 1919), exprimîndu-și concepția despre funcționalitatea armonică, iar specificul liedului e demonstrat în: *Despre lied* (II, 8—9, iunie-iulie 1920). Considerații privitoare la muzică, gîndirea armonică și stilul contrapunctic sînt și în *Ființa creatoare în compoziția muzicală* (*Muzica*, I, 3, martie 1916), implicînd forțele supranaturale, echivalînd, în felul său, cu programul estetic preconizat de acest compozitor în muzica sa.

La începutul anului 1919, D. Cuclin colaborează două luni la *Revista critică* a lui P. I. Prodan, împărțind coloanele destinate muzicii cu Celestino Piaggio, care semna Bécarre, cu cîntărețul I. Dobrescu și cu Edgar Istratty, aflat în postură de cronicar muzical, cu pagini suculente, vrînd parcă să arate cît de relativă este orișice eșalonare a celor care au activat în acest domeniu, atunci cînd nu se epuizează șirul lung al numelor semnatare în presa vremii.

D. Cuclin publică în *Muzica* (I, 5, mai 1916, p. 196) *Impresiuni de critică*, reflecții cu implicații estetico-filosofice în problemele: *Eclectismul, Beethoven, Wagner . . . și noi, Drama în muzica simfonică* și *Simfonia în muzica dramatică*. Ideea conducătoare susținută e că spiritul beethovenian trăiește în muzica lui Brahms, dar mai ales, în cea a lui Franck și D'Indy. Berlioz, în acest context, apare ca un „simfonist mediocru" . . . iar Liszt, Mahler, Strauss sînt calificați „semidocți . . ."

Amestecul filosofiei, literaturii, chiar poeziei, în muzică, nu se poate solda decît cu „fructe bastarde", ca în creațiile lui „Meyerbeer și Puccini care au degenerat muzica" . . . punînd-o în serviciul unor „gesturi de teatru brutale". Fără îndoială, este aici o poziție exclusivistă ce nu admite nimic în afara doctrinei Scholei Cantorum.

Rubrica aceasta va reveni în *Revista critică*, trei ani mai tîrziu. Se poate spune că el nu susține, nu consemnează manifestări concertistice adoptînd modalitatea estetică, făcînd în schimb reflecții asupra artei sunetelor, mai mult, indicînd sfera la care se referă. Astfel, în primul material scrie despre: *Muzica în drama literară, Simfonia rusă, Principii* și *Criticul obiectiv*. Chiar și din această enumerare se deduce ponderea esteticului în ideile sale. Caracteristic felului propriu de gîndire, cu tentă filosofică, apar unele concepții rezonabile, dar și unele idei subiective, intrînd în conflict, în contradicție cu cele din prima categorie, de regulă, obiective. Fiind preocupat de locul muzicii în dramă, bănuim, din cauza muncii asupra operelor *Soria* și *Antigona*, D. Cuclin emite principiul, foarte adevărat, că. . . „autorul unei bune drame e muzicant"[474]

Față de felul în care compozitorii ruși au ales și introdus în simfonie citatul popular este foarte rezervat, ba chiar critic, lăsînd să se înțeleagă că melodia folclorică nu trebuie permutată într-un organism complex și savant, conferindu-i „. . . o semnificație și un destin superior. . . "Muzica nu e

[474] Cuclin, D. *Impresiuni de critică*, în: *Revista critică*, București, I, 15, 18 ianuarie 1919, p. 252.

predispusă la a derula descrieri. Procedeele ilustrative pot deveni însă elemente de fundal, aceasta, deoarece „acțiunea nu e proprie muzicii". Modulațiile nu au o valoare în sine. O idee muzicală are o deosebită importanță într-o lucrare deoarece .. „e o ființă caracteristică, cu un destin hotărîtor" și... care se corelează și manifestă în funcție de celelalte idei. Referindu-se

Compozitorul Dimitrie Cuclin

la criticul muzical, el trebuie să fie obiectiv și să-și formuleze cugetările numai în „funcție de suprema creațiune."[475]

Cazul Tristan și Yseult, prin însăși titulatura franceză a celebrei opere wagneriene, lasă să se întrevadă poziția lui D. Cuclin, puternic influențată de gîndirea muzicală franceză, pe care și-o însușise la Schola Cantorum.

[475] Idem, p. 254.

Opera e văzută din patru unghiuri: *drama, spontaneitatea, pateticul* și *muzica*,[476] autorul fiind destul de distanțat de această partitură a cărei expresie... „rezultînd din opoziția funcțiilor armonice coordonate." Drama e inferioară celei sofocliene din *Oedip*, apărînd ca... „un conglomerat de elemente dramatice active, de o extraordinară viață în realizare, dar cari nu se proporționează în perspectiva unui element fundamental, tonic."[477] Găsind imoralitatea personificată în destinul celor doi protagoniști, D. Cuclin apreciază „*Tristan și Yseult* sînt doi nenorociți în accepțiunea cea mai gravă a cuvîntului". Evident, asemenea afirmații, într-un climat viu de presă, nu putea scăpa tirului ironic, îndeosebi al celui care semna în *Fapta* cu *Sparafucile II*. La rubrica *Felurite*, afirmiția mai sus-citată a lui D. Cuclin e parafrazată prin ...Cunoaștem nenorociți și mai de plîns: cititorii dlui Cuclin."[478]

În articolul *Tradițiuni și tradițiune*, Dimitrie Cuclin vehiculează deschis principiile lui Vincent D'Indy, insistînd în acest caz pe unul nu prea concludent, în virtutea căruia dirijorii ...„au menirea să lupte împotriva tradițiunilor pentru reabilitarea însă a tradițiunii"[479], noțiuni echivoce, nu prea fericit departajate. Ajunge și la mitul lui Orfeu în muzică, vizînd transpunerea lui V. D'Indy și nicidecum capodopera lui Monteverdi ori geniala operă a lui Gluck.

În ultimul articol, din același ciclu: *Impresii de critică*, abordează problema *Muzicii savante*, nefiind prea încîntat de acest din urmă termen, apoi a *muzicii simple* și *Critica*, formulînd opinii concentrice, urmărind stabilirea raportului dintre *muzica sufletului* și *muzica savantă*, care, în același timp, trebuie să fie „muzica sufletului din public"[480]. Este interesant de observat că prin *muzica simplă* nu are în vedere muzica populară, ci speciile care intră în sfera gustului necultivat. În privința criticilor, Dimitrie Cuclin deplînge acele teorii ce nu izvorăsc din muzică, încercînd să facă din acestea o răsfrîngere a propriilor lor concepții.

Concluzia pare prematură pentru ideile și poziția estetică a lui Dimitrie Cuclin, căci abia în anii următori vor căpăta dimensiunile care îl reprezintă cu adevărat pe acest gînditor al muzicii.

---

[476] Cuclin, Dimitrie. *Cazul Tristan și Yseult*. În: *Revista critică*, I, 16, 25 ianuarie 1919, p. 270—271.

[477] Idem, ibidem.

[478] Sparafucile II. *Felurite. Antologia noastră*. În: *Fapta*, I, 2, 28 ianuarie 1919, p. 46.

[479] Cuclin, Dimitrie. *Impresiuni de critică. Tradițiuni și tradițiune*. În: *Revista critică*, I, 18, 18 februarie 1919, p. 301—302.

[480] Cuclin, Dimitrie. *Impresiuni de critică. Muzică savantă*. În: *Revista critică*, I, 21, 1 martie 1919, p. 349.

POLEMICA ÎN SERVICIUL LUMINĂRII ADEVĂRULUI

Activitatea de critic presupune spirit combativ, ton militant, verva dezbaterii, încrucişarea ideilor din dorinţa clarificării unor noţiuni şi restabilirea adevărului, corectarea unei optici deformate şi înţelegerea corectă a fenomenelor. Polemica, confruntarea lucidă a poziţiilor într-un cadru deschis, şi articolele critice au fost metode acreditate de care s-au servit, cu competenţă şi pricepere, iluştrii reprezentanţi ai condeiului, în faza istorică de care ne ocupăm. Desprindem două categorii de polemici: a) de durată, răbufnind din cînd în cînd pe o temă dată şi b) efemere, soldate cu articole de dispută ce nu se preling în timp. Oprindu-ne asupra celor mai semnificative polemici, cu apreciabilă rezonanţă în timp, vom revela această formă de manifestare a armei criticii, expunînd şi clarificînd poziţii, pentru a demonstra, finalmente, că afirmarea muzicii româneşti a fost dramatică, înregistrînd momente de tensiune şi confruntări ce aveau menirea să contribuie nu numai la restabilirea poziţiilor diametrale existente, ci, mai ales, la eradicarea opiniilor conservatoare greşite, duşmănoase, defavorabile cursului firesc şi irezistibil al promovării mişcării muzicale naţionale.

MUZICA „ÎN GAZETELE POLITICE"

Adevărul, din 23 martie 1898, sub pseudonimul *Capriccio*, ce bănuim că-l ascunde pe E. D. Fagure, directorul ziarului, iubitor de muzică, a publicat un amplu material sub genericul *Galeria noastră muzicală* ce şi-a propus să prezinte muzicienii români.

Scanned with OKEN Scanner

Premisa de la care a pornit ziarul și, implicit, autorul era că, în mai puțin de două decenii, s-a produs o sensibilă schimbare a peisajului muzical, altădată deținut de străini și limitat la un cerc restrîns de melomani. Pentru *Capriccio*, ... „arta muzicală cucerește domeniul nostru public și elementele naționale interpretative și creatoare se înmulțesc.

Azi putem vorbi în România de o galerie muzicală națională și *Adevărul*, care urmărește cu rîvnă progresele țării, e fericit că poate da în numărul său de față, o bună parte din figurile principale ale galeriei noastre muzicale"[1].

Care sînt muzicienii „galeriei"? În ordinea dată de ziar, ea se înfățișa astfel: George Ștephănescu, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Dimitrie Dinicu, Ivanovici, Eduard Caudella, Carol Flesch, C. Cairetti, D. Popescu (dirijorul corului trupei lirice), Constantin Dimitrescu, M. Cohen-Linariu, Pietro Mezzetti. Lista nu concordă întru totul cu ceea ce anunțase ziarul în 22 martie, cînd direcția *Adevărului* lansase știrea că numărul următor va fi „consacrat artei muzicale române". „Am adunat — se scria mai departe — la un loc pe toți compozitorii și artiștii prezenți și trecuți, așa că cititorul își va putea face o idee despre starea muzicei la noi". Portretele promise erau: Wachmann (Eduard), Dinicu, Flesch, Dimitrescu, Cairetti, Enescu, Flechtenmacher, Ștephănescu, Musicescu, Mezzetti, Peters, Ivanovici etc. Comparînd listele, constatăm că din „galeria" promisă și realizată în numărul din 23 martie lipseau: Ed. Caudella, M. Cohen-Linariu, D. Popescu și, un intrus, Manole Ghermani. Au fost însă eliminați: G. Enescu, D. Dinicu, G. Musicescu și Peters. De ce? Nu putem răspunde, însă întrevedem o anume improvizație la întocmirea „galeriei."

Așadar, se poate afirma că *Adevărul* consfințește o realitate, existența unui mănunchi de compozitori și interpreți constituiți în frontul vieții muzicale naționale române. Era un moment acesta, o recunoaștere de fapt, chiar dacă apar unele omisiuni sau acreditări nefondate.

Cert este că „galeria" din *Adevărul* a declanșat o reacție violentă din partea redacției *României Muzicale*, prin semnătura „Domisoldo", Iuliu I. Roșca, în *Arta și literatura în gazetele politice*, serial redacțional, în patru numere consecutive (nr. 8—11, aprilie-iunie 1898). „Într-adevăr, e uimitoare — dacă nu chiar revoltătoare — lipsa, nu zic de competență, căci ar fi să pretindem ceea ce nu pot da, dar de cunoștințele cele mai elementare, de pricepere inerentă celui mai rudimentar bun simț, cu care aceste chestiuni așa de importante sînt — sau mai propriu maltratate — în gazetele noastre politice"[2]. Într-adevăr, se arăta că: „Acum cincizeci de ani se făcea muzică românească mai bună decît acum, de către Alexandru Flechtenmacher și Ioan Wachmann, iar acum treizeci, de către Wiest și Schipeck, *mai Români și mai naționaliști* decît autorii galeriei muzicale a *Adevărului*, iar acum douăzeci de ani erau încă în floare T. Georgescu, G. Brătianu, Dem. Florescu, Scheletti, Ventura și alții, care numai străini nu erau."[3] Arătîndu-se aceste adevăruri, se repro-

[1] Capriccio. *Galeria noastră muzicală*. În: *Adevărul*, București, X, 208, 23 martie 1898, p. 1.

[2] Domisoldo (Roșca I. I). *Arta și literatura în gazetele politice*. În: *România Muzicală*, IX — 15 aprilie 1898, p. 69.

[3] Idem, p. 70.

şează omiterea lui Ioan Wachmann, Ludovic Wiest, Fr. Schipeck, I. Cartu, T. Georgescu şi Al. Berdescu.[4] Apoi, se obiectează că ordinea nu e judicioasă, Ştephănescu fiind lăsat la urmă, deşi, prin meritele lui de fondator al trupei lirice române, ar fi trebuit să fie aşezat în frunte. Lui Ed. Wachmann i se dă prea multă cinstire, iar Philip Caudella nu e pomenit, deşi a fost elevul lui Beethoven. *Adevărul* nu a auzit de G. Dima, Iacob Mureşianu, Al. Podoleanu şi, completăm noi, de C. Porumbescu, Ion Vidu. Nu au fost incluşi în galerie directorii revistelor muzicale: I. Vasilescu, C. Bărcănescu, T. Cerne şi C. M. Cordoneanu. De asemenea, R. Klenk şi A. Lubicz. Într-o asemenea galerie, Enescu nu era trecut, fiind prea tînăr, dar fusese aplaudat pentru *Poema Română*. În fine, nici Ivanovici „care numai un compozitor original nu este, mai toate ariile sale de danţ fiind compuse aproape numai din reminiscenţe . . . ca atare . . . nu ştim ce loc ar putea ocupa în istoria muzicei"[5].

Evident, argumentele *României Muzicale* sînt şi nu sînt vulnerabile. Referindu-ne doar la Ivanovici, pentru genul de creaţie pe care-l reprezenta, o îndreptăţeşte selectarea numelui său. Ceea ce este de neînţeles, priveşte absenţa lui Musicescu, Dima, Mureşianu şi Porumbescu, să nu vorbim de Enescu, cu toată tinereţea sa. Oricum, „galeria" facilitează inventarierea creatorilor şi fotografierea gradului de apreciere de care se bucurau în ochii contemporanilor.

Alt aspect, de fapt cel mai semnificativ, priveşte felul în care au fost prezentaţi muzicienii, caracterizările foarte superficiale, ceea ce explică nemulţumirea şi a celor introduşi în „galerie". Ne vom opri la un singur caz — G. Ştephănescu — despre care se scria în numărul citat al *Adevărului:* „. . . este profesor de canto la Conservatorul din Bucureşti. A fost mult timp compozitor al Teatrului şi diriginte al trupei lirice. A muncit mult pentru formarea trupei lirice şi mai toţi cîntăreţii noştri, începînd cu Popovici şi Gabrielescu sînt elevii lui. Distins compozitor, lui i se datoreşte muzica la mai multe piese de Teatru, mai multe liturghii, hore etc". Reacţia lui Ştephănescu a fost de consternare, deziluzie şi maliţiozitate, ceea ce reiese dintr-o scrisoare trimisă la Paris lui D. G. Kiriac, ce însoţea pagina ziarului: „Domnule Kiriac, îţi trimit galeria de muzicanţi cari au făcut să propăşească muzica la noi. Ţi-o trimit ca să-ţi piară pofta a mai veni în ţară."[6]

Reverberaţia „galeriei" poate fi identificată şi în volumul I, *„Artiştii noştri"* de Juarez Movilă (Bucureşti, 1898), unde se deplînge mentalitatea neacceptării creaţiei autohtone pe considerentul „tot ce e român nu e bun", acceptarea artelor numai ca . . . „elemente de distracţie şi nicidecum drept cele mai puternice mijloace de educaţie morală şi naţională, sau ca factori emina-

[4] Idem, IX, nr. 9, 1 mai 1898, p. 78.

[5] Idem, IX, nr. 11, 1 iunie 1898, p. 97—99. Peste cîţiva ani, în necrologul lui I. Ivanovici din *România Muzicală,* atitudinea era pozitivă: „Multe din aceste compoziţiuni, deşi nu tocmai strălucind prin originalitatea invenţiunii, au fost foarte apreciate, iar una din cele mai reuşite, valsul *Valurile Dunării,* i-au cîştigat o reputaţie universală, fiind editat în toate ţările Europei şi chiar în America, figurînd în repertoriul diferitelor muzici şi orchestre din străinătate". În *România Muzicală. Cei care se duc.* XIII, nr. 16, 1 octombrie 1902, p. 126.

[6] Ştephănescu, G. *Scrisoare către D.G. Kiriac* (nedatată), păstrată în dosarul *Societatea „Carmen"-Presa,* (1898—1905) Bibl. Conservatorului „C. Porumbescu", Bucureşti, p. 1.

mente proprii de a sădi sentimentele frumosului, binelui și adevărului...“ Există și aici o suită de muzicieni (iarăși cu poze), dar tot de o supărătoare configurație: C. Bărcănescu, Bengescu-Dabija, Ed. Caudella, E. Carini, A. Cionca, M. Cohen-Linariu, H. Darclée, C. Dimitrescu, D. Dinicu, N. Fleva, C. Grigoriu, G. Musicescu, E. Saegiu, E. Theodorini, Ed. Wachmann și autorul, J. Movilă. Omiterile sînt regretabile, chiar dacă autorul invocă scrisori de la muzicieni ce și-au refuzat acordul spre a fi incluși. Poate fi aceasta o scuză pentru cel care își propune să înfățișeze o „galerie“? Lipsesc nume mari: Flechtenmacher, Ștephănescu, Dima, Porumbescu, Mureșianu, ca să nu mai vorbim de valori ca Enescu. Apar numai cîțiva cîntăreți, dar ce caută politicianul violonist N. Fleva sau libretistul Bengescu-Dabija?...

Indiscutabil, era greu să se discearnă valoarea de non-valoare, creatorii și interpreții prin vocație de impostori sau pseudomuzicieni. Dar și mai anevoie, se pare, era cunoașterea lor, prețuirea lor fiind îngreunată de dificultățile abordării creațiilor în concerte. Altfel cum s-ar putea explica opinia găzduită de ziarul *Adevărul* care, paradoxal, parcă special pentru a imprima confuzie, susține că „...nu sîntem pregătiți pentru *creare* în muzică; pentru aceasta trebuie talente și genii și, dacă avem poate cîteva talente, ele nu pot da o mișcare în sensul creării de opere muzicale.“[7] Mai întîi, că nu întotdeauna e nevoie de o mișcare pentru zămislirea de partituri, apoi, crearea, evident, o treaptă superioară în ierarhia muzicală, exista ca o paria, nefiind încurajată și recunoscută, ceea ce însemna slaba proiectare în conștiința contemporaneității, dar nicidecum inexistența ei!

În fond, *România Muzicală* intervenise corectiv, cerînd ca presa să relateze, cu bună credință, ce se petrece în domeniul muzicii. Se ceruse, astfel, solicitudine și competență. Situația nu se va schimba mult, mereu se vor găsi deformante prezentări ale muzicii în paginile gazetelor, ceea ce, în 1902, reeditează, în bună parte, nemulțumirile față de faptul că artele sînt minor reflectate în cotidiene, și că numai cîteva au angajat redactor de specialitate.[8]

În concluzie, polemica stîrnită în jurul „galeriei“ muzicienilor români poate fi privită ca o necesitate de afirmare a valorilor în arta sonoră, ca expresie a abandonării vălului necunoașterii a personalităților. Chiar dacă nu a clarificat și nu a însemnat prea mult pe linia unei prezentări certe, vîlva declanșată a avut darul să stîrnească mica furtună ce, nu peste mult timp, va revela fenomenul, în toată amploarea lui.

CAMPANIA ANTI-WACHMANN

Nu credem că se găsește în trecutul nostru muzical o personalitate mai contestată, mai aspru și sistematic criticată ca Eduard Wachmann, muzicianul care, timp de mai bine de patru decenii, a absorbit toate funcțiile admi-

---

7 *** *Muzica*. În: *Adevărul*, 1899, 22 iunie.

8 Movilă, J. *Presa și artele*. În: *Gazeta Artelor*, I, nr. 3, București, 10 noiembrie 1902, p. 1.

nistrative din viaţa muzicală a capitalei. Fără îndoială, avea şi merite, dar firea sa posesivă, dorinţa de dominare l-au obligat să recurgă la cele mai abile şi inabile metode, cărora le-au căzut victime şi interesele directe ale unor personalităţi care s-au văzut frustrate de drepturi, ostracizate şi frînate în activitatea lor, ceea ce i-a îndemnat să acţioneze în consecinţă, coalizîndu-se împotriva adversarului comun. Subiectivismul şi temperamentul volitiv a lui Wachmann au contribuit de asemenea la luarea unor decizii ce nu conveneau multora, urmărindu-i, în consecinţă, cu atenţie fiecare mişcare pentru a sesiza greşeli şi, astfel, pentru a declanşa o nouă ofensivă contra sa.

Eduard Wachmann a fost ţinta permanentă din lumea muzicală către care s-au focalizat atacurile presei după 1890, nu numai a celei de specialitate, deşi paginile *României Muzicale* excelează în articole puternice, datorate lui C. M. Cordoneanu, V. Grigorescu-Elvir şi Iuliu Roşca, propulsînd idei acide, infamatoare, stigmatizînd monopolizarea conducerii destinelor muzicii româneşti. Adeseori, în culisele acestor campanii se găseau muzicieni de frunte: G. Ştephănescu, C. Dimitrescu, L. de Santis şi alţii care-şi vedeau ameninţate realizările din cauza uneltirilor lui Wachmann, persoană greu de clintit, datorită relaţiilor la Curte, datorită îndemînării în a cîştiga încrederea oficialităţilor.

Adevărul este că Ed. Wachmann s-a pretat la multe josnicii şi maşinaţii, căutînd să apară nevinovat, setea de putere anihilîndu-i resorturile eticii. L-a subminat pe Flechtenmacher, a manevrat profesorii Conservatorului cu funcţii în viaţa muzicală, a zădărnicit indirect iniţiativa lui Ştephănescu de a menţine trupa lirică înfiinţată cu mari eforturi, artribuindu-şi meritele acestuia atunci cînd a preluat directoratul Operei Române, reuşind să obţină şi o frumoasă subvenţie. Mai mult, tentativele lui Wachmann se întindeau şi asupra vieţii muzicale din ţară, adeseori ieşenii îi cereau sprijinul în momentele dificile, dar Wachmann nu se uza decît atunci cînd avea ceva de cîştigat în folosul său. Desigur, un om cu poziţia lui nu putea să nu obţină realizări importante, mai ales că era foarte activ şi muncitor. Au fost evidenţiate, în paginile anterioare, calităţile şi meritele sale, recunoscute, atunci cînd, ieşit la pensie, nu mai avea energia şi forţa de influenţare, chiar de către cei mai înverşunaţi adversari.

Dar să ne oprim asupra unor momente ale campaniei anti-Wachmann, deoarece aceasta face parte indisolubilă din peisajul perioadei la care ne referim şi poate oglindi o fărîmă din dramatismul încleştării luptei de afirmare a muzicii româneşti. Coaliţia împotriva lui Wachmann a generat articole de mare răsunet, ce susţin atribute fundamentale ale criticii muzicale: combativitate, fermitate, pathos şi intoleranţă. Interesant că mulţi dintre detractorii lui Wachmann sînt animaţi de resentimente personale, neobţinînd sprijinul acestuia în ocuparea unui post, în propagarea unei compoziţii etc.

C.M. Cordoneanu apare drept unul dintre cei mai înverşunaţi adversari, pigmentînd paginile *României Muzicale* cu adevărate leitmotive antiwachmaniene de tipul acestuia: „Domnul Wachman, care a fost copleşit de posturi şi onoruri, după cum se şi cuvenea unui patriot din tălpi pînă-n creştet ca Domnia Sa, este cel mai mare compozitor, cel mai ilustru muzicant, cel mai celebru profesor, cel mai capabil şef de cor, cel mai straşnic director

de operă"[9]. Acești ironici ditirambi sînt decupați dintr-un articol despre *Opera Română* în care se descrie situația ei catastrofală la care e împinsă de către Wachmann... „am fi tăcut și am fi lăsat ca totul să se prăbușească în prăpastie, numai Domnul Wachmann să rămînă sus, sus de tot, de unde, privind dezastrul la picioarele sale, să se poată bucura în liniște de ceea ce a făcut pentru această țară, care i-a dat totul cu ochii închiși și ce va mai putea face pe viitor, căci încă nu și-a terminat opera sa — nu Opera Română! — de distrugere a tot ce se numește artă muzicală în România și artist român!"...[10]

Antiromânismul era o temă mereu intonată, deși prevăzătorul Wachmann își reglementase statutul de cetățean român, născut la București, ca fiu al lui Ioan Wachmann, naturalizat în 1854. Pentru o și mai limpede situație, Eduard Wachmann reînvie calitatea de român, în 1876 și 1881, conform noilor prevederi intrate în vigoare.[11] Degeaba, adversarii lui nu țineau cont de acte, ci de acțiunile lui, care favorizau angajarea unor muzicieni străini, prilej de nemulțumire și aspre critici. Iarăși Opera Română este tema ce favorizează o aspră critică, din care nu lipsesc acuzații grave de tipul: „Wachmann și-a bătut joc și-și bate joc de toți Românii, pe care-i forțează să cînte în opere ce nu sînt de talia lor, punîndu-i pe scenă nepregătiți și neinstruiți, ba pe unii silindu-i să joace chiar fiind bolnavi."[12]

Aceeași temă revine, cînd Wachmann angajează numeroși artiști străini în trupa lirică „... opera din anul acesta, cu drept cuvînt o putem intitula «opera internațională!» Ba, să nu comit o nedreptate, este românesc ceva în operă! Sînt banii românești."[12bis]

„Cumulardul" Wachmann e atacat vehement pentru comiterea unor greșeli în conducerea Conservatorului, a Societății Filarmonice, a Operei. Evident, în această privință scrisul lui C.M. Cordoneanu pare să indice opiniile lui G. Ștephănescu: „Format-a oare Wachmann vreun cîntăreț sau condus-a (dirijat-a n.n.) vreo operă undeva, în toată viața sa? Deloc! Astfel, Domnia Sa n-a dat dovadă prin nimic că înțelege cel puțin ce va să zică a cînta..."[13].

Neîndoios, cel mai hulit muzician român — Ed. Wachmann — deși căuta să trădeze indiferență, era profund afectat, datorită roiului de articole ce apăreau insidios în ziare și reviste, în defavoarea sa. Ani de zile a continuat campania fără să-l clintească, dar la zenit începe să fie stingherit și face concesie după concesie pentru a-și tempera și chiar potoli adversarii, ce nu polemizau de dragul de a se afla în treabă, fiind direct interesați în progresul muzicii. Toți marii noștri critici i-au fost dușmani, în sensul că au semnat materiale tăioase la adresa lui. Dar, dintr-o dată, se produce o schimbare, *România Muzi-*

---

[9] Cordoneanu, C. M. *Opera Română*. În: *România Muzicală*, X, nr. 20, 1 decembrie 1899, p. 154.

[10] Idem, p. 153.

[11] Cnstatinescu, Radu. *Wachmann*. București, Edit. muzicală, 1975, p. 37 și 58.

[12] Cordoneanu, C.M. *Opera Română*. În: *România Muzicală*, XI, nr. 1, 1 ianuarie 1900, p. 4.

[12 bis] (C.M.) *De ale muzicei*... În: *România Muzicală*, XI, nr. 5, martie 1900, p. 34.

[13] Cordoneanu, C.M. *Opera Română*. În: *România Muzicală*, XII, nr. 1, 1 ianuarie 1900, p. 2.

cală din 1903 începe să-l felicite pentru tot ce a făcut, recunoscîndu-i meritele. Schimbarea aceasta va fi semnalul urmat și de alții. Mai mult, Ed. Wachmann este apărat de o parte a presei, arătîndu-se că s-a scris critic împotriva sa atunci cînd era în putere. „Să nu se zică, ceea ce imputăm astăzi altora am făcut-o și noi căci, dacă noi am atacat pe Domnul Wachmann, ceea ce este foarte adevărat, am făcut-o tocmai atunci cînd Domnia Sa era tare și mare și cînd am crezut că astfel vom putea ajunge la un scop bun și folositor pentru artă. Dar, după ce am văzut realizîndu-se o parte din dezideratele noastre și după ce am constatat de cealaltă parte, cu toate că era de dorit, nu se putea obține, am încetat campania noastră, deoarece astfel ar fi devenit o campanie *pur personală*, ceea ce nu intra în vederile noastre."[14]

Concomitent cu revista lui C.M. Cordoneanu, și revista lui J. Movilă îl acuză pe Wachmann că încearcă să se servească de prestigiul tînărului Enescu, pentru a-și salva reputația (*Wachmann și Enescu*, I, nr. 8, 15 decembrie 1902). Este invitat să iasă la pensie, deoarece a fost „o piază rea". (*Scrisoare dlui Wachmann*, I, nr. 11, 12 ianuarie 1903).

Marcîndu-se *Retragerea domnului Wachmann*, redactorul *Gazetei Artelor* (II, nr. 21, 23 martie 1903), începînd cu 1 aprilie 1903, declară că pune capăt în revistă campaniei duse împotriva lui Wachmann. Ca și cei de la *România Muzicală*, J. Movilă și colaboratorii de la *Gazeta Artelor* susțin că părăsirea arenei muzicale de către fostul director al Conservatorului și dirijor al Filarmonicii este o „binecuvîntare" ... și se sugerează sărbătorirea lui, deoarece are și merite ...

Ed. Wachmann, „... acela care, timp de o jumătate de veac, a prezidat la destinele muzicei în țara românească"[15], ținta atîtor atacuri, a fost angajat în vîltoarea administrativă a vieții muzicale și neputînd satisface toate pretențiile și-a creat dușmani care, atunci cînd au avut și acces la presă, au declanșat o campanie ce, cu toată virulența, nu a reușit să-i radieze meritele, atunci cînd într-adevăr acestea existau. Sub acest aspect, Ed. Wachmann, care nu s-a lăsat antrenat în polemică, a fost o victimă ce s-a dovedit mai presus de toate intrigile, polemicile și acuzațiile, chiar dacă conțineau și un dram de adevăr.

Ar fi înaintat altfel viața noastră muzicală, dacă Wachmann nu monopoliza atîtea funcții? A fost o stavilă în calea progresului? Greu de spus. Un fapt este însă cert, Eduard Wachmann a pus cîteva cărămizi sigure la edificarea vieții muzicale moderne la București.

Unul dintre criticii nepărtinitori, M. Mărgăritescu, scria, în 1909, despre Wachmann, într-așa fel, încît pare să regrete campaniile detractorilor „... cu o filosofie senină a înfruntat blîndul maestru numeroase neajunsuri, nedreptăți strigătoare."[16] Iar, în 1912, îi atribuie acțiunea de „... răspîndire în public a muzicii adevărate", ceea ce „... pune sus de tot, în istoria renașterii noastre culturale, numele lui Eduard Wachmann, educatorul mai multor generațiuni."[17]

---

[14] P.E. *Concertele simfonice*. În: *România Muzicală*, XIV, nr. 7—8, 1—15 aprilie 1903, p. 53.

[15] *** *Eduard Wachmann*. În: *Muzica*, I, nr. 3, decembrie 1908, p. 73.

[16] Mărgăritescu, M. *Eduard Wachmann*. În: *Muzica*, II, nr. 1, octombrie 1909, p. 15—16.

[17] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. 1-iul concert simfonic al Orchestrei Ministeriale*. În: *Flacăra*, II, nr. 2, 27 octombrie 1912, p. 15.

DETRACTORII LUI KIRIAC

Și D.G. Kiriac a fost ținta unor succesive și putenice atacuri. Probabil, primul a fost declanșat în 1900, după ce a prezentat într-o audiție publică dată cu corul seminariștilor si teologilor, în martie, piese de muzică religioasă în prelucrare armonică. Concepția sa, fecundată și de ideile profesorului Al. Podoleanu, era că bisericii române trebuie să i se restituie cîntarea tradițională în versiune corală, într-o armonizare de factură modernă. Concret, în respectiva audiție-concert s-au interpretat mai multe piese, călduros primite de asistență, formată din înalți prelați, Ministrul de resort, muzicieni... Ecourile au fost favorabile, felicitările se asociau cu speranțele că drumul început va fi continuat, ceea ce s-a și întîmplat. S-au formulat însă și opinii contrare, defavorabile, care ascundeau și invidii, vechi dușmănii...

Audiția era, de fapt, proba practică pe care D. G. Kiriac o dădea în urma propunerilor făcute Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, concretizate în cîteva memorii, primul datînd din 1897, în care cerea sprijin pentru o acțiune de proporții, menită să studieze muzica populară și cîntarea bisericească, s-o actualizeze, s-o modernizeze, conferindu-i o nouă dimensiune în creație. Oponenții îl învinuiesc că s-a angajat într-o treabă, e vorba de muzică ecleziastică, în care nu se pricepe, oricum, nu dăduse nici o dovadă că ar fi fost un cunoscător, o autoritate...

I. Popescu-Pasărea, care urmărise cu oarecare interes acțiunea lui D. G. Kiriac, arată că încercarea e deficitară, deoarece melodiile pe care le folosește ca citate sînt deformate prin transcriere, ceea ce înseamnă că scopul propus, conservarea melodiilor strămoșești, este compromis. Necîntînd niciodată muzică bisericească, afirmă autorul articolului, D. G. Kiriac nu o cunoaște, deci e un „ignorant". Trecînd în revistă fiecare piesă a audiției, se formulează critici aspre, deoarece, fie că nu le-a transmis cu fidelitate cîntările, fie că le-a corectat, simplificîndu-le, greșeala e uriașă și acceptarea acestor modalități ar fi de neconceput... „E o datorie sfîntă, de națiune civilizată de a consemna intacte, ca pe niște monumente sacre, puținele resturi de cultură ale timpurilor trecute, și dacă acestea nu ne plac... să croim noi altele mai bune..."[18] I se reproșează apoi că a preluat de la Macarie Ieromonahul melodia *Îngerul a strigat,* fără să-l menționeze... Așadar, principala obiecție privește netranscrierea corectă a melodiilor strămoșești.

În ceea ce privește armonizarea, I. Popescu-Pasărea crede că melodia citată e suverană, tot angrenajul trebuind să i se subordoneze. Astfel, o învești mîntare prea savantă, bogată, apare nepotrivită, deoarece melodia e simplă și firească. Armoniile complicate n-au ce căuta aici. Concluzia e deprimantă: unde armonia e simplă se realizează ceva demn de atenție. În rest „...e o babilonie completă care te lasă indiferent."[19]

---

[18] Popescu-Pasărea, I. *Încercarea de reformă a muzicei bisericești și domnul Kiriac.* În: *România jună,* II, 149, București, 10 martie 1900, p. 1.

[19] Idem, p. 2

Şi mai categorică e opinia lui T. Oprescu, în două articole cu acelaşi titlu, *Traducerea psalticii pe note lineare*, în care se recurge la acuzaţii dure, de tipul: D. G. Kiriac... „habar n-are de psaltichie"[20]. În ochii cunoscătorilor, transcrierea cîntărilor propuse apare ridicolă, deoarece D. G. Kiriac dă dovadă că nu cunoaşte tîlcul semnelor psaltichiei. Bunăoară, T. Oprescu aştepta la *Îngerul a strigat*, în cadenţă, să audă *Antichenoma şi Omolonul*, dar, în zadar. Din muzica lui Macarie... „nici măcar o *clasmă* nu e bine tradusă". Concluzia lui e limpede: melodia tradiţională e „... schilodită în armonizarea îmbîcsită". Finalul articolului e veninos, privind chestiunea competenţei. Aici „nu era vorba de notarea unei simple melodii ţigăneşti: Chiriac n-are opinci, Chiriac mamă".

Gravă era învinuirea că, în urma memoriului, D. G. Kiriac a primit o sumă din partea Ministerului pe care nu o meritase. T. Oprescu e zeflemitor, arătînd că pentru o atît de însemnată chestiune ar fi fost necesar un concurs, ori D. G. Kiriac a recurs „la uşa din dos, la petiţii, memorii..."[21]

Şi mai aspre erau acuzaţiile, pe alocuri chiar insultătoare, în al doilea material[22], unde se vorbeşte de „ignoranţă încarnată", notarea melodiei *Troparului învierii* aduce neplăcere urechii, deoarece accentele cad pe dos, semnele psaltichiei n-au fost luate în seamă, iar tonul de bază nu e corect sesizat... T. Oprescu merge mai departe, ironizînd studiile lui D. G. Kiriac în străinătate... „a învăţat psaltichie la Paris. Auziţi minune? Psaltichie la Paris!"[23]

Curios, obiecţia fundamentală care putea fi făcută, vizînd chestiunea esenţială, nu apare în opiniile celor care se ridică împotriva acţiunii întreprinse de către D. G. Kiriac, anume, cîntarea tradiţională, prin excelenţă monodică, avea nevoie de straie de suprafaţă, de armonizare şi prelucrare...?

Al. Antemireanu, în *Epoca* din 8 iunie 1900, ia apărarea lui D. G. Kiriac, răsturnînd întreaga teorie a translaţiei cîntării, atunci cînd arată că cei care-i reproşează nepriceperea nu au înţeles esenţa acţiunii lui. „După cum poetul, inspirîndu-se din poeziile populare, poate crea o poemă, tot aşa şi domnul Kiriac, ca muzicant, a făcut din muzica veche. Opera domniei sale nu este o lucrare de simplă transcriere, nu e nimic transcris sau tradus, e o operă artistică nouă" ...

Combătîndu-i pe „colegii pătimaşi", Al. Antemireanu remarcă originalitatea românească a creaţiilor lui D. G. Kiriac, net superioare imitaţiilor „străine" şi „imposibilităţilor muzicale" ale altor compozitori. Concluzia sa e fermă şi încurajatoare: „Poate ca opera dlui Kiriac să aibă multe imperfecţiuni tehnice, aceasta nu justifică însă atacurile pătimaşe; e numai un început, dar un început frumos şi datoria celor ce ţin la progresul muzicii noastre bisericeşti este să-i dea tot sprijinul, nu să caute a-i pune piedică."

---

[20] Oprescu, T. *Traducerea pasltichiei pe note lineare*. În: *România jună*, II, 162, 23 mai 1900, p. 2

[21] Idem, ibidem.

[22] Oprescu, T. *Traducerea psaltichiei pe note lineare*. În: *România jună*, 183, 13 iunie 1900, p. 1—2.

[23] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Și D. Florescu împărtășește opinia că autorii notițelor critice răutăcioase, „mărginiți în strîmtul cerc al egoismului", n-au înțeles miezul inovator al operei lui D. G. Kiriac.

Văzînd în autorul pieselor un „temperament artistic prin excelență, o puternică individualitate", D. Florescu remarcă înscrierea sa pe axa tradiției, nemaigreșind ca alți compozitori, care desconsiderau melodiile orientale, socotindu-le „... mojicești, căutînd a le scoate la lumină, sintetizînd armonizarea în spiritul melodic, dîndu-le forma estetică a polifoniei moderne..."[24]

Ceva mai tîrziu și Juarez Movilă susține cauza lui D. G. Kiriac, în două articole din *Apărarea națională* (16 și 20 mai 1901), sesizînd idealul nou pentru care militează. Elogiind o serie de titluri, J. Movilă nu e de acord că armonizările sale, acuzate de „îmbîcseală" și „babilonie" nu ar avea calități. Dimpotrivă, sesizează folosirea eficientă a izvorului... Concluzia sa e stimulatoare: „Calcă înainte peste mărăcini și-ți vei bătători drumul spre ideal, numai gîndindu-te la dragostea țării tale."

D. G. Kiriac a asistat, ca de obicei, fără să intervină, lăsînd lucrurile să se limpezească de la sine. Polemicile pe această temă au încetat, dîndu-i cîștig de cauză. Au izbucnit însă altele...

Nu o dată, împotriva muzicienilor de suflet care realizau ceva, se coalizează mediocrițățile, aruncînd cu noroi. Cinci profesori — I. Costescu, G. Ionescu, G. Ștefănescu, Tache Popescu și M. Tănăsescu — publică o broșură în care proferează acuzații nimicitoare la adresa lui Kiriac, apropo de un concurs ținut la Ateneu, făcîndu-l farsor, plagiator și speculant. E acuzat că n-are diplomă, iar ideea armonizării melodiilor pe care o preconizează nu-i aparține. Arhaismul armonizărilor făcute cîntecelor religioase nu sugerează sentimentul religios. Deși i s-a creat o catedră de cînt coral și muzică religioasă, el a transformat-o în curs de solfegiu și ansamblu coral. Mai grav le apărea lipsa de valoare a unor piese de Kiriac. Astfel, se leagă de prelucrarea cîntecului *Ochiul lui Dumnezeu*, pe textul *Nimănui să nu faci rău*, care, la origine, nu e alta decît *Sîrba banditului Zdrelea*, afectînd „...grav simțul moral, național și estetic al maeștrilor bucureșteni...", care l-au acuzat de plagiat.[25] În *Memoriu asupra cauzelor care împiedică propășirea muzicii corale în România*, cei cinci profesori cereau Ministerului, în 1901, să se stabilească „...cine este acest D. G. Kiriac, ce soiu de maestru compozitor este, care-i moralul, cinstea, patriotismul, competența și priceperea, în a da o nouă direcțiune muzicală și de educațiunea noastră națională..."

Rezultatul concret al *Memoriului*... a fost decizia Ministerului de a-i amenda pe cei cinci instigatori. De fapt, în spatele lor se aflau alții care nu priveau cu ochi buni realizările lui Kiriac și ale coralei sale. O probă în acest sens o oferă Juarez Movilă care, în *O răfuială cu domnul Kiriac*[26] reeditează multe din vechile acuzații ale celor cinci. Arată că după ce Al. Podoleanu i-a trimis la Paris mai multe melodii pentru a le armoniza, între care și

[24] Florescu, D. *Reforma muzicei bisericești*. În: *Epoca*, 21 iulie 1900.

[25] Breazul, G. *D.G. Kiriac*. București, Edit. muzicală, 1973, p. 20 și *Profesorii de muzică contra lui D.G. Kiriac*. În: *Gazeta Artelor*, I, Seria II, nr. 1—2, nr. 26—27, iunie-iulie 1903, p. 3.

[26] Movilă, J. *O răfuială cu D.G. Kiriac*. În: *Gazeta Artelor*, I (seria nouă), nr. 41—42, 15 aprilie—15 mai 1904, p. 1—3.

Îngerul a strigat, Kiriac s-a dovedit a fi un nerecunoscător. Îl acuză că n-a dus la bun sfîrșit reforma muzicii bisericești, corurile sale fiind considerate drept imitații după Palestrina. Apoi, compozițiile sale mai păcătuiau prin caracterul teatral, neconform cerințelor religioase... Deși i se încredințase la Conservator o catedră de muzică bisericească, el preda cor laic, și în tot ceea ce face, manifestă tendință de monopolizare. A fost nemulțumit de criticile ce i-au fost aduse de către J. Movilă, cerîndu-i să nu scrie nimic despre el, dar nu a zis același lucru cînd a fost elogiat. În demonstrațiile sale, Kiriac pretinde că se referă la armonizarea melodiilor orientale, dar în fond avea în vedere gama majoră, ce nu convenea deloc fluxului melodic... în fine, J. Movilă trădează originea răbufnirilor anti-Kiriac învinuindu-l că nu agreează ceea ce face la conducerea Societății coralei *Hora*. Mașinațiile urzite contra lui Kiriac nu puteau fi cotate decît ecouri ale pizmei și neputinței. Oricum, un fapt rămîne cert, Kiriac a fost, în repetate rînduri, foarte criticat, am spune chiar, contestat, pentru ceea ce a realizat în creație, în pedagogia muzicală și chiar ca dirijor, atunci cînd a prezentat cu carmeniștii *Cavalleria rusticana* și *La șezătoare*. Pe de altă parte, nu e mai puțin adevărat că acest muzician a tras o brazdă adîncă în ogorul muzicii românești, generînd influențe, personalitatea sa a reușit să catalizeze energiile multor muzicieni care i-au urmat povețele, i-au continuat principiile. După trecerea anilor ne dăm seama că detractările nu au putut clătina personalitatea lui Kiriac, muzician complex, compozitor cu o operă nu atît de impresionantă, dar cu un rol marcant în dinamizarea vieții noastre artistice.

AL. PODOLEANU DEZAVUEAZĂ APORTUL LUI G. MUSICESCU LA PREDAREA MUZICII ÎN ȘCOALĂ

Nu numai Eduard Wachmann și D. G. Kiriac au avut parte de detractori, ci și Gavriil Musicescu. Ar fi suficient să invocăm, în acest sens, renumita confruntare cu G. Scheletti, pe tema armonizărilor modale din faza anterioară. Dacă ar fi să evaluăm personalitatea complexă a dirijorului *Mitropolitanului* ieșean după dușmanii publici care i-a avut și s-au manifestat prin intermediul presei, am putea să ne punem o serie de întrebări, răspunsurile nefiindu-i totalmente favorabile. Aceasta, deoarece G. Musicescu a fost un muzician cu o pregătire profesională de o altitudine ce nu-l scutea de unele neglijențe, de unele concepții limitate sau rigide. În fond, e greu să găsești o personalitate artistică perfectă și, de la acest adevăr G. Musicescu n-a căutat să facă excepție. Fiind și un aprig polemist, care nu trebuia să depună eforturi pentru a inventa dușmani, firea sa controversată se evidențiază inedit.

În ultimii săi ani, pînă la decesul survenit în 1903, G. Musicescu a avut parte de și mai multe declinări ale competenței, mai ales în planul activităților secundare, ca de pildă contribuția la propășirea educației muzicale în școli. În plus, fiind numit adeseori președinte în diferite comisii, unde era neiertător, poate partizan, și foarte exigent, adică dur, inamiciții se vor augmenta.

Devine, din 1898, ținta atacurilor foarte vehemente și adeseori ireverențioase ale lui Alexandru Podoleanu, „organizatorul Corului bisericii Domnița Bălașa și maestrul de muzică la liceul Sfîntul Sava din București". Mobilul criticilor sale a fost generat de concepția lui G. Musicescu asupra predării muzicii în școli, concretizată în *Manual de muzică, 25 Cîntări, carte de cîntece pe mai multe voci destinată elevilor, programă analitică* . . .

Al. Podoleanu era, în anul declanșării acestei noi campanii anti-Musicescu, un profesor cunoscut prin preocupările sale pentru perfecționarea sistemului educațional muzical, avînd deja o experiență, călit în focul unor ciocniri cu Eduard Wachmann pe terenul acreditării modalității de românire a armonizării muzicii religioase. Al. Podoleanu cîștigă încrederea lui C. M. Cordoneanu și beneficiază de spațiu în paginile *României Muzicale,* pentru a-și susține teoriile și atacurile critice care apar purtate sub deviza renunțării la principii demodate și inadecvate, pledînd pentru firesc și realism în educarea artistică a tinerelor generații. Prin prisma acestor concepții demonstrate și apărate cu aplomb, Al. Podoleanu are un foarte pozitiv și însemnat rol în direcționarea justei predări a muzicii, încît aceasta să fie o disciplină cu un puternic ascendent în procesul formativ.

Este cunoscut că ora de muzică se bucura de atenție, din 1887 rezervîndu-i-se un spațiu adecvat, iar cîntarea corală e recunoscută pentru valențele sale superioare, considerîndu-se că dezvoltă și formează gustul pentru ordine și armonie . . . În această problemă, se pare că lui Al. Podoleanu i se atribuie ciclul de articole cu titlul: *Organizarea învățămîntului muzical în școlile secundare,* din prima parte a anului 1898, în gazeta lui C. M. Cordoneanu, conținînd o serie de chestiuni de strictă specializare privind vocile, componența și profilul ansamblului coral, în special . . . Lui i-a fost încredințată, cu deplin succes, misiunea organizării unui mare cor, pe capitală, compus din 1650 de elevi care au cîntat la o mare serbare. În fine, împreună cu D. G. Kiriac, redactase principiile noii programe a predării cursului de muzică în școală, deoarece vechea nu mai corespundea, invocîndu-se următoarele argumente care sînt, de fapt, și ideile de forță ale noii platforme. Astfel, se susține că o programă sau un manual pentru Conservator nu e bun pentru școlile secundare, după cum, probabil, ceea ce e valabil pentru muzica instrumentală nu se susține în muzica vocală. În esență, reorientarea propusă de Al. Podoleanu și tînărul D. G. Kiriac susținea: a) predominarea cîntecului și a cîntării asupra științelor teoretice ale muzicii; b) excluderea, mai bine-zis, restrîngerea cunoștințelor tehnice; c) noțiunile să se dobîndească natural, într-un mod plăcut, artistic. Unul din scopurile urmărite era „ . . . dezvoltarea facultăților estetice prin practicarea cîntului". În acest demers se enunță importanța acordată cîntecului popular românesc în orientarea repertoriului școlar și în inspirația autorilor.[27] De asemenea, nu se neglija nici dictarea orală, apoi scrisă, iar în clasele superioare se va preconiza cîntarea corală . . .

Disensiunea cu G. Musicescu răbufnește atunci cînd subcomisia desemnată de Minister pentru alcătuirea unei noi programe, alcătuită din Victor

[27] Podoleanu, Al. Kiriac, D.G. *Proiect de programă pentru studiul cîntului în școlile secundare de băieți și de fete.* În: *România Muzicală,* IX, 18, 1 noiembrie 1898, p. 155—158.

Fleury, Al. Podoleanu, Maria Delavrancea, sub preşedenţia lui G. Musicescu, nu se sincronizează în ceea ce propun, acesta din urmă impunîndu-şi autoritar concepţia, cu care Al. Podoleanu se declară în dezacord. Proiectul e elaborat şi înaintat aşa cum îl vede G. Musicescu, dar Al. Podoleanu, în *România Muzicală*, îşi retractează colaborarea şi scandalul devine public.[28] Mai precis, prima parte a materialului comisiei, *Programa analitică a studiului teoretico-practic* datorată lui G. Musicescu a fost considerată ca neconcordantă nevoilor şcolii şi neconformă instrucţiunilor Ministerului. În consecinţă, nu întrunise unanimitatea, în timp ce, a doua parte, relativă la *cîntul coral*, elaborată de Al. Podoleanu, a fost adoptată în unanimitate. În consecinţă, Al. Podoleanu iniţiază un ciclu de articole sub denumirea *Muzica în şcolile secundare*[29], în care expune concepţia sa susţinută de D. G. Kiriac, în antiteză cu cea a lui G. Musicescu, calificată învechită, defectuoasă şi antipedagogică. Mai mult, partea de programă datorată muzicianului ieşean e socotită „. . . monument de nepricepere . . .“

În argumentele sale, Al. Podoleanu atinge şi problemele fundamentale ale acreditării muzicii: „Trebuie să începem a înţelege şi să ne convingem odată şi noi că, studiul muzicei în şcoli are o mult mai înaltă chemare . . . pentru că nu e vorba aici numai de dezvoltarea individuală a fiecărui elev în parte ci şi de cultivarea în mase a sentimentelor altruiste naţionale şi patriotice, singurele care dau putere de rezistenţă naţiunilor.“[30]

Chiar dacă Al. Podoleanu declară că nu-l preocupă persoana oponentului său, aprecierile sale „mărginite“ privind programa, predarea muzicii conţin o sumedenie de afirmaţii negative la adresa compozitorului ieşean. Astfel, Al. Podoleanu susţine că . . . „diploma de . . . *reghent de cor* nu-l poate scuti de greşeli“, iar teama că ansamblurile vocale şcolare vor eclipsa corurile bisericeşti nu-l îndreptăţeşte să pună piedici dezvoltării mişcării muzicale în rîndul elevilor. Munca investită în manuale defectuoase, în colecţii „alandala“, în programe pedante reflectă numai interese personale, neavînd, potrivit lui Al. Podoleanu, valoare.[31]

Într-adevăr, exemplul oferit din programa lui G. Musicescu, ca mostră a „nepriceperii şi stîngăciei în predare“ dă cîştig de cauză lui Al. Podoleanu, materialul lecţiei prime fiind extrem de încărcat: notele, portativul, linii suplimentare, treptele gamei, cheile sol, do şi fa . . .[32] Apoi, la cele 12 lecţii, se propune doar un singur cîntec cu text, ceea ce înseamnă că prevalează în predare latura „abstract-teoretizantă, cu reguli absurde şi ridicole . . .“ Pe de altă parte, e adevărat că *25 Cînturi* e astfel concepută încît cea mai mare parte a corurilor să fie semnate de G. Musicescu, inclusiv marele număr de prelucrări ale unor vechi melodii, neindicîndu-li-se sursa . . . Autorii de după

---

[28] * * * *Muzica în şcolile secundare*. În: *România Muzicală*, IX, 20, 1 decembrie 1898, p. 169.

[29] (Podoleanu, Al.) *Muzica în şcolile secundare*. În: *România Muzicală* IX, 21, 15 decembrie 1898, p. 181.

[30] (Podoleanu, Al.) *Muzica în şcolile secundare*. În: *România Muzicală*, X, 1, 1 ianuarie 1899, p. 2—3.

[31] Idem, p. 3

[32] Podoleanu, Al. *Muzica în şcolile secundare. Scrisori deschise adresate Dlui Ed. Wachmann IV*. În: *România Muzicală*, X, 6, 15 martie 1899, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

1900 ai unor colecții de coruri, cîntece alcătuite sub egida Ministerului de resort, nu vor mai păcătui printr-o asemenea viziune, D. G. Kiriac, C. Bănulescu, N. Saxu, spre exemplu, nu-și vor permite să ofere colecții de autor, ci vor încerca să cuprindă cît mai mulți creatori, cu singura condiție ca piesa vocală să fie izbutită. Dar această observație nu o face Al. Podoleanu, el insistă asupra unor aspecte de principii, învăluite într-o polemică destul de sterilă, neoferind prea multe soluții, iar cînd o face e interpelat în presă, bunăoară de G. Brătianu (*Învățămîntul muzical*, *Liberalul*, III, 660, 25 martie 1899, p. 2), ceea ce arată că nici tezele sale nu erau infailibile...

De bună seamă, G. Musicescu reprezintă în pedagogia muzicală o poziție caracteristică perioadei sale de formare și nu numai atît, pregătirea sa la Capella din Petersburg nu-i asigura probabil orizontul teoretic care-l realiza studiul într-un Conservator sau Academie de muzică europeană. Or, această poziție nu mai concorda cu noile teorii, apărute în zenitul secolului trecut... G. Musicescu nu era atît de maleabil, de însetat de nou, încît să caute noi metode de predare, spre a se încadra în cadența vremurilor noi... La urma urmei, această polemică a fost destul de minoră în contextul general al mișcării noastre muzicale, meritul disputei fiind însă incontestabil, deoarece a conturat și militat în favoarea ușurării învățării muzicii în școală și, foarte important, avînd drept consecință... *„o direcțiune artistică națională,* putîndu-se astfel, încetul cu încetul, ajunge — arăta Al. Podoleanu — ca elevii să-și prețuiască *și să guste cîntarea națională,* după cum din fericire au ajuns să știe a-și prețui limba maternă, odinioară așa de disprețuită“[33].

Concluzia e clară și nobilă, orientînd întreaga activitate muzicală în școlile primelor decenii ale veacului nostru chiar și creația. Aici însă trebuie să subliniem că și G. Musicescu era profund angajat în același proces, chiar de mai mulți ani, creația sa demonstrînd-o din plin! Iată de ce termenii disputei par, într-adevăr, să-i deosebească pe protagoniști, însă fondul problemei, afirmarea muzicii naționale reprezintă frontul comun care-i apropie și-i însuflețește în egală măsură.

VIRTUȚILE OPERETEI

În martie 1913, Marcel Botez, într-o conferință ținută la Institutul Papilian, a susținut muzica „stilului galant“, în defavoarea genului de operetă, fiind apostrofat pentru aceasta în *Rampa* de criticul Dinu Dumbravă.[34] În apărarea lui M. Botez intervine, tot în *Rampa*, G. Marius, care pledează pentru o educație muzicală axată pe muzica epocii preclasice „muzica stilului galant“, ilustrată de Couperin, Rameau, Lully, Scarlatti, Bach și Kuhlau...

[33] Podoleanu, Al. *Muzica în școlile secundare. Scrisori deschise adresate Dlui Ed. Wachmann V.* În: *România Muzicală*, X, 7, 1 aprilie 1898, p. 49.

[34] Dumbravă, D. *Stilul galant muzical și operetă.* În: *Rampa*, II, nr. 439, 28 martie 1913, p. 1.

Creaţia acestora poartă infinite virtuţi, fiind superioară paginilor atît de vehiculate ale operetelor vieneze.[35] Dinu Dumbravă nu cedează, mai întîi, protestează pentru că, drept represalii pentru articolul publicat, sora sa a fost dată afară de către M. Botez de la Institutul Papilian.[36] Apoi, polemizează cu colegul său de redacţie G. Marius, susţinînd virtuţile operetei, combătînd ideea că opereta ar fi un gen inferior, o „caricaturizare a muzicii." Arată că nu e de acord cu poziţia istoricilor care nu recunosc în volumele lor importanţa operetei ca gen. Corectează aserţiunea că stilul galant ar include creaţia multor preclasici, înclinînd să-l depisteze numai la Lully şi Rameau. Conchide că neînţelegerea specificului operetei de către G. Marius provine numai de la judecarea ei de pe poziţiile „dramei muzicale".[37]

DILEMELE CRITICII — „LA ŞEZĂTOARE"

O puternică cotroversă se declanşează în jurul spectacolului liric susţinut pe scena *Teatrului Naţional* de ansamblul Societăţii *Carmen* dirijat de D. G. Kiriac care, cu concursul unor solişti de operă, a prezentat *La şezătoare* de T. Brediceanu şi *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Evident, lucrări de calibre stilistice total diferite, avînd comun, poate, doar cadrul rustic în care se desfăşura acţiunea. Evenimentul, căci a fost un eveniment, foarte amplu reflectat în publicistică, s-a bucurat de un mare număr de cronici.

Cum era de aşteptat, semnatarii lor nu erau unanimi în aprecierea spectacolului, mai ales că valoarea artistică nu era ireproşabilă, iar D. G. Kiriac nu avea experienţa conducerii unui ansamblu de operă. Apoi, între cele două opere interpretate existau deosebiri marcante de ordin stilistic. În plus, creaţia maestrului italian era o operă în sensul curent al cuvîntului, pe cînd *La şezătoare* era o scenă lirică de o factură aparte. Existau şi alte puncte diferenţiatoare care au generat poziţii divergente în rîndul criticilor. În general, corul criticilor era favorabil realizării interpretative, chiar dacă semnalau unele imperfecţiuni.

E. D. Fagure, în *Adevărul* (11 decembrie 1913), remarcă maniera naivă de valorificare a cîntecelor şi jocurilor populare, din păcate, independent de experienţa muzicii lui Flechtenmacher, I. Wachmann, Caudella şi Enescu. Într-un fel, reproşul e atenuat de observaţia că: „... lucrările acestora au pătruns prea puţin în cultura muzicală de peste munţi, care, totuşi, în anumite direcţii, este mai dezvoltată ca la noi". Aşadar, cronicarul *Adevărului* are senzaţia unei prea puţine pregnanţe a laturei dramatice şi teatrale a paginilor brodate pe motive populare. Criticul ziarului *L'Indépendance Roumaine* (11 decembrie 1913) îl califică pe T. Brediceanu drept ... „compozitor rapsod"

---

[35] Marius, G. *Stilul galant în muzică*. În: *Rampa*, II, nr. 444, 2 aprilie 1913, p. 2.

[36] Dumbravă, D. *În jurul unei conferinţe*. Idem.

[37] Dumbravă, D. *O discuţie care trebuie să sfîrşească*. În: *Rampa*, II, nr. 445, 3 aprilie 1913, p. 1.

adică ... „amator". Barbu Lăutarul, în *Minerva* (11 decembrie 1913), semnalează totala lipsă de acțiune a libretului. Asemenea observații se cuvin privite într-un context favorabil, în care balanța înclina categoric spre un entuziasm ce facilita elogii încărcate de adjective ca, bunăoară, cronica din ziarul *Dimineața* (11 decembrie 1913).

G. Marius e necruțător, considerînd copilărească atmosfera lucrării. „*La șezătoare* a dlui Brediceanu e o culegere de motive românești, slab armonizate." Se recunoaște munca de folclorist a compozitorului, chiar frumusețea unor pagini prelucrate, dar „*La șezătoare* e o încercare slabă."[38] Cea mai categorică opinie defavorabilă tabloului etnografic aparține lui M. Mărgăritescu care califică muzica lui T. Brediceanu ca „rudimentară." Partitura e ... „modestă și fără pretenții, a unui simpatic amator ..."[39] Repetăm, asemenea opinii, în contextul celor majoritare pozitive pot apărea ca neînsemnate, totuși, ele trebuie luate în considerație, deoarece au stîrnit polemici. Replica vine din partea ziarului *Românul* din Arad, care nu subscrie la ideile estetice ale lui M. Mărgăritescu, muzician prea rafinat, după opinia acestui ziar, care promovează poziții străine artei naționale. Acuzația e gravă și prea puțin întemeiată. Atacul la adresa criticului bucureștean se află în *O întrebare* (*Românul*, IV, 13, 30 ianuarie 1914, p. 5), luîndu-se de afirmația lui M. Mărgăritescu, anume că Stravinski ar fi acela care „... ar transforma capitala noastră într-un centru de artă rațională și ideală!" Comentariul e net defavorabil lui M. Mărgăritescu, încheiat cu grava acuzație de cosmopolitism. „Trebuie să ne pună pe gînduri acești idealiști rafinați, cari, necunoscînd motivele românești ale muzicei suferă de utopia de a crea o artă pur sentimentală pe bază străină. Nu cred să ne știe arăta dl Mărgăritescu nici un singur ram al artelor care să se fi născut *direct* din tărîmul șubred al cosmopolitismului."

Aceasta pare să fi fost preludiul urmat de atacul decisiv care aparține lui G. Șorban, incriminîndu-l pe M. Mărgăritescu că e promotorul artei abstracte. Nu se scapă prilejul de a-i aduce laude lui D. G. Kiriac pentru că stăruie „... ca opurile modeste ale Transilvănenilor ... să fie făcute cunoscute fraților de dincolo".[40]

Din capul locului se admite că nu e firesc să se aplice același tratament estetic creațiilor compozitorilor transilvăneni cu cel al creațiilor popoarelor occidentale, invocînd, în acest sens, argumentele dezvoltării istorice specifice, fără instituțiile muzicale care să faciliteze mediul favorabil dezvoltării creatorilor instruiți.

G. Șorban apreciază că, așa cum e, *La șezătoare* e dovada „... despre conștiința noastră națională și pe tărîmul artei muzicale". Implicit, prin asemenea considerații se recunoaște statutul special, sub aspect profesional, al partiturii lui T. Brediceanu.

G. Șorban susține că muzica transilvăneană se poate afirma numai prin etalarea specificului românesc, „... deșteptarea tînără a conștiinței noastre

[38] Marius, G. *Rampa muzicală. Societatea corală Carmen. La șezătoare*. În: *Rampa*, II, 588, 13 decembrie 1913, p. 2.
[39] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*. În: *Flacăra*, II, 11, 28 decembrie 1913, p. 94.
[40] Șorban, G. *In jurul „Șezătoarei"*. În: *Românul*, Arad, IV, 30, 20 februarie 1914, p. 6.

naţionale pretinde instinctiv ca toate manifestările gîndurilor şi simţurilor noastre să aibă caracter naţional". Deci, nu poate fi vorba aici de un ideal estetic, abstract, universal. Indirect, se sesizează absenţa criteriului naţional în muzica unor autori bucureşteni ce suferă în privinţa bunului gust. „Polihymnia" apare îndoliată ... „plînge de accentele unor *Hora ştrengarilor, Hora papucarilor, Romanţa porumbiţei, Viorele de toamnă,* creaţii ce au devenit specialitatea compozitorilor bucureşteni". Găsind că specificul e alterat în asemenea piese, opţiunea sa pentru muzica lui T. Brediceanu e inevitabilă, avînd o savoare primară care e aceea a satului românesc, posesorul unui folclor necontaminat.

Concluzia lui G. Şorban e că o creaţie ca *La şezătoare* nu mai poate fi apreciată doar pe considerente tehnice, profesionale, în sensul purităţii înlănţuirii acordurilor, important apare ... „valoarea sa estetică."

Finalmente, intervine şi T. Brediceanu cu precizări care pun la punct eventualele critici născute din neluarea în vedere a dramaturgiei sale. De fapt, răspunde unor critici. Arată că acompaniamentul simplu e intenţionat conceput astfel pentru a pune în relief linia melodică, admirată chiar şi de un M. Reger. De asemenea, a căutat „tonul românesc" în prelucrarea motivelor care le conferă „cadrul naţional". În ceea ce priveşte natura genului ... „*La şezătoare* nu vrea să fie nici «operă naţională», nici «operetă», ci numai o simplă «icoană din popor», dar care este singura de acest gen la noi Românii."[41]

DISCUŢIA ÎN JURUL OPEREI „ÎNŞIR-TE MĂRGĂRITE" DE C. CASTRIŞANU

O violentă discuţie s-a purtat, în primăvara anului 1914, cînd s-a încercat montarea operei *Înşir-te margărite,* pe libretul lui V. Eftimiu. Ziarele, mai ales *Rampa,* au găzduit mai multe intervenţii, deoarece scandalul provocat de refuzul instrumentiştilor orchestrei Filarmonice de a o cînta a luat proporţii. Care au fost punctele de vedere?

C. Castrişanu, într-un interviu, prezintă lucrarea, după ce se arată că în creaţia românească modernă I. N. Otescu reprezintă genul simfonic, I. Brătianu — opereta, Th. Fuchs — muzica de cameră şi C. Castrişanu — opera. Compunerea operei a început, cu ani în urmă, la Paris. L-a îndemnat să scrie baritonul R. Vulpescu şi a lucrat intens 10 luni. Privitor la muzică arată că „... nu cuprinde ... nici un motiv românesc", deoarece ... „brodarea pe motive româneşti cere o adîncă cunoaştere a sufletului ţărănesc, deci implică o lungă convieţuire cu ţăranul", recunoscînd că nu are aşa ceva. Într-un alt interviu, tot cu caracter de avancronică, autorul muzicii apare foarte infatuat, vorbind despre opera sa pe un ton exaltat. Deşi a urmat cursurile la „Schola Cantorum", nu se consideră d'indist. E original, deoarece nu preia nimic de

[41] Brediceanu, T. *In chestiunea „Şezătoarei".* În: *Românul,* Arad, IV, 25, 1—14 februarie 1914, p. 5.

la nimeni. Pe creatorii verişti îi disprețuiește, deoarece ar avea o muzică inferioară, degradantă, iar subiectele sînt lipsite de „aspirațiuni estetice mai înalte, avînd o calitate vulgară".

Cît privește muzica operei sale ... e „plămădită într-un suflet românesc și redată într-o formă nouă și bogată, care, sînt sigur că va vrăji și va supune prin exotismul ei superior."[42]

Constatarea, mărturisirea care urmează are darul să aducă o primă semnalare a conflictului care mocnea. „La noi în țară nu s-a făcut pînă acum decît muzică italienească, ușoară, încît a mea, care are un caracter ce-o aseamănă cu muzica modernă i-a surprins pe orchestranți."[43] Teza că la noi s-a compus doar „muzică italienească" este imprecisă, necorespunzînd adevărului. În ce privește ideea privind creația sa „modernă", care a surprins orchestranții, altfel spus, nepregătiți pentru partituri cu mari dificultăți tehnice, probabil, avea dreptate, aceștia nefiind prea rodați în această direcție. C. Castrișanu a aruncat respectiva învinuire cunoscînd nemulțumirea orchestranților, pe care cititorul nu avea cum s-o bănuiască. În aceeași zi cînd lui C. Castrișanu i-a apărut interviul și V. Eftimiu, în *Dimineața* (nr. 3847), publică o scrisoare în care-și exprimă mirarea că *Înșir-te mărgărite* nu s-a jucat fiind „... încîntat de muzica ce însoțește versurile (!) ... și de forma savantă în care dl Castrișanu a turnat o muzică inspirată, plină de armonie și de suflet românesc". El invocă numele lui I. N. Otescu, care s-ar fi plîns că orchestranții sînt refractari la muzica nouă, dar acesta va dezminți afirmația.

C. Dimitrescu ține să dezvăluie cauza pentru care premiera n-a avut loc, orchestranții și ceilalți interpreți întîmpinînd-o cu ostilitate, refuzînd s-o cînte. Cauza? Partitura era astfel scrisă încît nu se putea executa, muzica operei nefiind artistică. Se arată că orchestra a abordat lucrări moderne, că Enescu nu a întîmpinat din partea instituției nici o ostilitate cînd și-a dirijat compozițiile.[44]

Scandalul este declanșat. C. Marius face un scurt istoric al efortului depus pentru interpretare. Au avut loc 12 repetiții, dar știmele erau pline de greșeli, neînțelegîndu-se nimic. Pentru lămurirea lucrurilor, cronicarul *Rampei* solicită părerea unor instrumentiști care îl descalifică pe Castrișanu. Astfel, Metzner: „Partitura cuprinde părți scrise, desigur, de un nepriceput în ale muzicei. Ansamblul e o cacofonie"; iar H. Hoerath: „Nu pentru că orchestra n-a vrut să-și dea concursul, nici pentru că nu poate executa partituri moderne și oficiale, dar *pentru că muzica dlui Castrișanu n-are nici o valoare!*" I se reproșa compozitorului că ... „n-aude nimic", iar reprezentarea operei ar fi însemnat ... „un dezastru pentru el."[45]

---

[42] * * * *Despre opera muzicală Înșir-te mărgărite a dlui Castrișanu.* În: *Rampa*, III, nr. 649,4 martie 1914, p. 1.

[43] Voie-bună. *De vorbă cu dl Castrișanu. Cu prilejul reprezentării operei Înșir-te mărgărite.* În: *Rampa*, III, nr. 694, 30 aprilie 1914, p. 2.

[44] Dimitrescu, C. *De ce nu s-a jucat Înșir-te mărgărite?* În: *Rampa*, III, nr. 696, 2 mai 1914, p. 3. Dimitrescu scria: „A fost odată unul care a vrut să-mi înșire pe muzică *«Înșir-te mărgărite»*, iar cînd a vrut să le deșire, s-au încurcat, și cînd am vrut să-l ajut, l-am încurcat și mai mult, și m-am încurcat și eu "...

[45] Marius, G. *Chestia Castrișanu-Eftimiu-Orchestra Ministerului.* În: *Rampa*, III, 697, 3 mai 1914, p. 2.

Intervine în discuție L. Rebreanu, deși susține că nici el, nici V. Eftimiu nu ar fi cei mai în măsură să se pronunțe asupra acestei probleme, ci C. Castrișanu. Ceea ce supune atenției se referă la atitudinea orchestranților față de creația românească, avînd perfectă dreptate, deoarece, se știe, în afara unor creații de Enescu, Castaldi, Otescu, repertoriul autohton a fost total neglijat. „Toți compozitorii noștri — puțini cîți îi avem — se plîng de ostilitatea acestei faimoase orchestre. Atît doar că se plîng în taină de teama ca plîngerea lor, ajungînd pînă la celebrii orchestranți, bieții compozitori ar fi condamnați să rămînă veșnic cu lucrările în sertar."

Este nesatisfăcut de explicațiile membrilor orchestrei care nu pot modifica opinia existentă. „În loc de vorbe neparlamentare, orchestranții ar fi făcut mai bine să citeze multe nume dintr-ale acelor compozitori pe care i-au încurajat, să arate partea ce-o ocupă compozițiile românești, bune sau slabe, în concertele pe care le dă Orchestra Ministerului"[46]. Concluzia scriitorului este că orchestra susținută pe banii statului trebuie să servească creația muzicală națională.

Cronicarul G. Marius, situat de partea orchestrei, arată că, în ultimii ani, orchestra a cîntat operele: *Fîntîna Blanduziei* de Cosmovici, *Yolanta* de Monteforte și *Marioara* de Paschill, îndulcind întrucîtva acuzațiile de nesprijinire a creației indigene. Exemplul cu *Yolanta* nu era deloc concludent...

Portretul lui Castrișanu pe care-l realizează, ca și aprecierile ironice sînt total defavorabile. Studiile muzicale ale lui Castrișanu sînt aproximative, deoarece a urmat cursurile lui Castaldi doar un an și jumătate și cu armonia neterminată a plecat la Paris, unde a frecventat, timp de 8 luni, cursurile lui V. d'Indy care... „nu dădea certificat". Castrișanu avea o atitudine arogantă față de iluștrii compozitori, considerîndu-i inculți, spre exemplu, pe Massenet și Schubert. „Impresia generală e că C. Castrișanu e un farsor, care a amețit o lume întreagă"... Compozitorul care „... scrie pentru lumea din anul 2000!" poate fi mulțumit, deoarece, „... fără să fi produs nimic, a devenit celebru."[47] Cronicarul împărtășește versiunea orchestranților că opera... „este o imposibilitate muzicală, o cacofonie"[48] și-l somează pe D. Dinicu să-și spună părerea în public, deoarece, în discuții particulare, ar fi desființat opera. Acesta însă nu va interveni.

Compozitorul se simte lezat și dator să polemizeze. Iarăși face un istoric al compunerii, arătînd de data aceasta că lucrează doar de un an, că deși V. Eftimiu i-a sugerat să compună în versiune franceză, spre a fi jucată la Paris, el a refuzat, închinînd partitura „... țării mame". Gîndirea sa pare infatuată, privindu-i de sus pe orchestranții care „... nu pot pricepe, citind o astfel de compoziție, decît valoarea notelor, neînțelegînd valoarea adevăratului ritm al monumentului, concretizînd în mintea lor ansamblul în ordine al tuturor ideilor și acestea fiecare aparte..."[49]

Recunoaște că știmele erau pline de greșeli și le atribuie copiatorilor români. D. Dinicu e foarte elogiat, dar instrumentiștii sînt denigrați deoarece

---

[46] Rebreanu, L. *Orchestra Ministerului.* În: *Rampa,* III, 698, 4 mai 1914, p. 1.
[47] Marius, G. *Chestiunea Castrișanu.* În: *Rampa,* III, 698, 4 mai 1914, p. 2.
[48] Marius, G. *Orchestra Ministerului.* În: *Rampa,* III, 706, 14 mai 1914, p. 2.
[49] Castrișanu, C. *De ce nu s-a cîntat opera Înșir-te mărgărite.* În: *Rampa,* III, 699, 5 mai 1914, p. 2; acest interviu a apărut și în *Seara,* IV, 154, 4 mai 1914, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

„au deschis gura" în fața lui Enescu; „au fugit unul cîte unul" de la citirea operei *Soria* de Cuclin; mereu i se împotrivesc lui Castaldi și lui Kiriac, creîndu-le neplăceri... Scuzîndu-se interpreților: Elena Cornescu, M. Rădulescu, I. Băjenaru, R. Vulpescu și Matei Dumitrescu, promite că va reveni cu această partitură, ceea ce nu s-a împlinit.

Cît privește pe C. Dimitrescu, ține să-i servească următoarea poliță, deoarece ar fi avut „...perfidia să-l descurajeze": „Asigur pe dl Dimitrescu că, deși alături de marele savant al timpului, Vincent d'Indy, mi-am făcut o cultură muzicală ce nu prea se capătă pe aiurea, n-aș avea curajul să-mi dau sentința asupra lucrării altuia, decît după ce eu singur, la masa mea de lucru, aș fi analizat-o din toate punctele de vedere, judecînd-o degajat de orice patimă lumească. Nu pretind asta unui simplu violoncelist care s-ar fi uitat în opera mea «ca pisica în calendar»".[50]

Acestea sînt datele în cazul scandalului declanșat de refuzul orchestranților de a cînta opera *Înșir-te mărgărite*. Cine a avut dreptate? Greu de spus. Să fi fost C. Castrișanu un neînțeles? Un compozitor de avangardă care a creat o muzică de mare complexitate ce a depășit limitele inteligibilității muzicienilor de la începutul veacului? Nu ne încumetăm să riscăm acum un verdict, amînîndu-l pînă vom studia partitura. După informațiile ce le deținem, studiile făcute de Castrișanu erau parțiale, iar opiniile unor muzicieni verificați, chiar admițîndu-le poziții conservatoare, îi sînt favorabile. Ceea ce amplifică nedumerirea și acordă cîștig de cauză oponenților lui Castrișanu este că acesta, deși a promis, nu a reluat ideea montării operei, spre a o reabilita. S-a cîntat numai actul III, la Paris, Teatrul Mogador, la 24 ianuarie 1923.[51]

ÎN FAVOAREA LUI BEETHOVEN

O atitudine fermă în favoarea lui Beethoven o adoptă E. Ciomac în revista *Fapta*, interpelîndu-l pe Alfred Alessandrescu care, în cronica din *L'Orient* (I, nr. 15, 2/15. XII, 1918), lăsase să înțeleagă că prea mult se „execută", în concertele simfonice bucureștene, creația beethoveniană. Sensul pe care-l atribuie E. Ciomac verbului „a executa" e cel propriu, permițîndu-și o subtilă și amară ironie: „Dacă — execuția — are, la domnia sa, înțelesul de reducere la nimic, la înăbușire, la crimă, desigur că are dreptate. Dar de vină nu e numai domnia sa, care a condus, bunăoară, pe *Egmont*, ori dl Dinicu cu surogatele domniei sale beethoveniene...".[52]

Într-un anumit fel, A. Alessandrescu, care se referise la prea desele programări ale creațiilor maestrului de la Bonn, avea dreptate, dorind sincer lărgirea, diversificarea paletei repertoriale, și mai ales, introducerea sistematică a

---

50 Idem, ibidem.
51 Cosma, V. *Muzicieni români. Lexicon*. București, Edit. muzicală, 1970, p. 104.
52 Ciomac, E. *Teatru-Muzică. Evenimentul*. În: *Fapta*, București, I, 2, 28 ianuarie 1919, p. 45.

noii muzici franceze al cărei admirator declarat era. Sugestia era legitimă, dar cronicarul *Faptei* era sceptic, mai ales că sesizase aerul campaniei pariziene a lui L. Vuillemin care intonase aceeași arie. Concluzia era că pretenția includerii masive în repertoriul simfonic a partiturilor moderne, în detrimentul celor clasice, este absurdă, nepotrivindu-se la noi, unde mai era nevoie de sonoritățile beethoveniene. Adevărul era însă în ambele părți ca și exagerările. Numai o judicioasă îmbinare a programelor, pe epoci și compozitori, era de natură să contribuie armonios la formarea gustului estetic.

Poziția lui E. Ciomac, concepția pe care o susține, actualizează, în fond, dictonul: „Nimic nou sub soare" în sensul că, anterior, se auziseră voci decise să nu accepte renunțarea la cultul clasicilor în favoarea modernilor. Curios, taberele aflate în dispută se pronunțau numai pentru alb sau negru, neîntrezărind, ori nevoind să admită concilierea, ceea ce, practic, însemna alcătuirea programelor concertelor simfonice de o asemenea manieră încît să se ofere creatii gustate și de unii și de alții. Nicolae Pora a fost unul dintre partizanii înflăcărați ai clasicilor și un neînduplecat detractor, critic, pentru a folosi un cuvînt mai atenuant, al modernilor pe care nu-i agrea sub nici un fel, probabil, nici nu s-a străduit să-i înțeleagă. În cronica *Concertele simfonice*, Nicolae Pora desfășoară o largă peroratie în acest plan, pretinzînd să se aștepte ca masele să se familiarizeze cu partiturile clasicilor și abia după aceea să se cînte și moderni. Acest lucru ar fi fost de domeniul fantasticului, deoarece ar fi însemnat să nu se mai includă în repertoriul simfonic bucureștean nici o compoziție de la răscrucea veacurilor. „Și din punctul acesta de vedere aceste concerte își pierd caracterul lor, întrucît zadarnice vor rămîne grozavele sforțări de a vedea frumusețea din paginile compozitorilor moderni, cînd marea majoritate a publicului este încă străină de comorile și de puritatea capodoperelor clasice.

Cum vor putea pricepe, necum să prețuiască valoarea intrinsecă a unei lucrări complicate a vreunui impresionist de puterea lui Strauss sau Debussy, cînd bietul auditor habar n-are de splendidele melodice ale lui Haydn, Haendel, Mozart și Beethoven"[53].

A. Alessandrescu, în cronica sa obișnuită din *L'Orient* (II, nr. 61, 3/16 februarie 1919, p. 1), contestă incriminarea lui E. Ciomac, redînd fraza care a putut genera acuzația, tocmai spre a clarifica lucrurile: „Ascultătorii pentru care un limbaj muzical cel puțin vetust pare cel mai indicat să exprime idei muzicale, mînați mai curînd de inimă decît de înțelegerea lor muzicală, părură mai puțin mirați, se străduiră să afișeze o atitudine nepăsătoare, bombănind în același timp contra acestor afurisiți clasici și contra creațiilor lor — care nu le mai lasă loc pentru moderni — pe care au ajuns să îi cunoască aproape pe dinafară, prin faptul că sînt în permanență."

Evident, Ciomac exagerase, atribuindu-i oponentului său intenții imaginare, adică o atitudine dușmănoasă față de clasici. Și A. Alessandrescu știe să treacă în ofensivă, pledînd pentru o mai flexibilă metodă de educare a publicului, care nu poate fi considerat că se află la faza însușirii abecedarului artei sunetelor, de vreme ce orchestra simfonică susține concerte de mai bine de cinci decenii. „Publicul, care e susceptibil de educație muzicală — arată A. Alessan-

[53] Barbu-Lăutarul. *Concertele simfonice. Un mare compozitor național.* În: *Minerva literară ilustrată*. IV, 161, 9 decembrie 1912, p. 3.

drescu — progresează mult mai rapid decît crede d. Ciomac, făcînd chiar lux de erudiție.“ Gustului unui asemenea public i se potrivește un repertoriu variat, adus la zi, în care să figureze și Beethoven și Ravel...

Un ultim element, cu funcționalitatea unei bombe, invocat de cronicarul cotidianului *L'Orient*, este că întoarce acuzația lui E. Ciomac, anume, că tot ceea ce a susținut pare să fie ecoul ideilor lui Pierre Lalo din parizianul *Temps*...

OPINII DESPRE REPERTORIUL OPEREI ROMÂNE

O problemă, mereu discutată, capătă o nouă dimensiune cînd G. Enescu și M. Jora se pronunță, sugerînd o radicală primenire a repertoriului, prin orientarea de la operele italiene la cele germane și franceze, îndeosebi spre dramele muzicale. În interviuri și puținele sale articole, G. Enescu își definește poziția față de operă, mai exact față de compozitori și opusuri. Astfel, într-un interviu din 1913 se referă, în treacăt, la opera *Paiațe*, pe care o consideră „inferioară“, dar îi recunoaște marele succes „comercial“.[54]

După ce prevede că, după război, în Franța se vor cînta fragmente din operele lui Wagner, *Lohengrin* și *Parsifal*[55], Enescu se referă la instituția lirică, indicînd titlurile pe care le-ar dori abordate: „Opera Română! Visul meu de atîta vreme! O operă unde să auzi în limba noastră, cu cîntăreții și muzicienii noștri, marile capodopere ale lui Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, ale supraomenescului Wagner, apoi astfel de frumoase opere moderne ca *Pelléas și Mélisande* de Debussy, *Ariana și Barbă Albastră* de Paul Dukas, *Boris Godunov* de Musorgski, *Salomeea* de Strauss, mai tîrziu, lucrări lirice românești, cînd vom avea asemenea lucrări de calitate. Și cînd ne gîndim că în loc de toate acestea trebuie să înghițim iarăși și iarăși veșnicul *Bal Mascat*, indecentul *Rigoletto* și inevitabila *Traviata* și alte fosile! Dacă dorim cu orice preț Verdi, de ce să nu montăm capodopera lui, *Falstaff?*

În sfîrșit, auzim de asemenea *Aida* și *Faust*, ceea ce e ceva mai bine și, de asemenea, *Carmen*, ceea ce e bine de tot. Dar în afară de asta, de ce să nu ieșim oare niciodată din vechiul repertoriu de provincie, în așa fel încît să dăm publicului nostru o hrană intelectuală superioară?“[56]

Aceasta, susținea Enescu, era posibil, deoarece avem cîntăreți, care,... „aparțin țării înainte de a aparține antreprenorilor și ei trebuie ascultați în opere nemuritoare, care înnobilează pe cei care se delectează cu ele, care înalță nivelul moral și întruchipează o acțiune de adevărată civilizație...“[57]

---

[54] Iliescu, Leontin. *Maestrul George Enescu. Despre dezvoltarea gustului muzical în țara noastră.* În: *Universul*„ XXXI, 289, 20 octombrie 1913.

[55] Theopis. *La d. George Enescu.* În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 5, 6 septembrie 1916.

[56] Enescu, G. *A propos de l'Opera chez nous.* În: *L'Indepéndance Roumaine*, XXXVIII, nr. 12229, 26 octombrie—8 noiembrie 1915, p. 1.

[57] Idem, ibidem.

Reluînd, după trei ani, într-un alt interviu, configurația repertoriului liric pe care l-ar prezenta, în eventualitatea înjghebării Operei Române, nominalizează: „*Lohengrin, Tannhäuser* (și poate *Vasul fantomă*), apoi *Carmen, Manon, Nunta lui Figaro* și *Iphigenia* de Gluck. . .“

Nu este cazul să corectăm ideile lui Enescu în această privință, să ne asumăm tentativa demonstrării că operele de tinerețe ale lui Verdi nu sînt „fosile“. Adevărul este că Enescu prețuia *Aida, Otello, Falstaff*, deci muzica lui Verdi. Am recurs însă la opiniile sale, deoarece indică o nouă orientare în profilarea repertoriului liric, mai ales că Mihail Jora se va înscrie în aceeași modă estetică, proferînd opinii și mai radicale.

Și Mihail Jora recurge la titluri: *Rigoletto, Traviata, Tosca* și consideră că publicul nostru nu s-a ridicat mai sus de gustul operelor lui Donizetti și Verdi, la stilul liric al jumătății veacului XX. Mai mult, îl include, spre deosebire de Enescu, și pe Puccini, deși stilul operelor sale este diferit și, probabil, M. Jora nu l-a înțeles, de vreme ce vorbește că în partiturile sale abundă „țipetele, gesturile mari și brutalități“, etichetînd-o drept . . . „muzică de bîlci“. Crede că Wagner, excepție *Lohengrin* și *Vasul Fantomă*, ar fi prea dificil, ca și operele moderne. Din creația italiană recomandă lucrări de Rossini, Verdi (*Otello*), Boito, opere franceze și românești.[58]

Aplicîndu-i diagnosticul „snobism muzical“, cronicarul *Rampei*, ascuns sub inițialele A.M., publică două articole în care se exprimă o platformă contrar celei preconizate de M. Jora. I se reproșează că nu cunoaște genul, realitatea de la noi, eforturile pentru afirmarea trupei lirice și, mai ales, că nu sesizează frumusețile ascunse în partiturile lui Puccini, opera *Tosca* neputînd fi nicidecum calificată „de bîlci“. A se reține că Enescu nu discreditase operele lui Puccini.

Cultura muzicală a publicului nostru[59] este o mostră de felul cum se făcea polemică, dictată exclusiv din raționamente estetice, apărîndu-se idei, principii și adevăruri, cînd acestea riscă să fie deformate. Luîndu-se apărarea operelor lui Puccini, autorul e contrariat de prețuirea *Salomeii*, care excelează în țipete și efecte „odioase“. Tînărul M. Jora a fost îndemnat să compună opere bune, care să exercite o acțiune educativă, măcar pe măsura celor datorate tînărului Verdi.

De reținut eleganța disputei, ținuta respectuoasă a acuzațiilor, sagacitatea demonstrațiilor, strălucirea discursului. Indiscutabil, Enescu și Jora, pronunțîndu-se în problema repertoriului, au avut în vedere realizarea unui salt valoric în procesul educațional al publicului românesc, al artei interpretative lirice, care trebuia să iasă din rețeaua de mult conturată, integrîndu-se sincronic într-o mișcare europeană, deoarece numai în acest fel era posibilă escaladarea creației de operă și balet moderne de către compozitorii români. Ei urmăreau pregătirea unui cadru favorabil partiturilor destinate scenei, în care să pulseze viața, și expresia modernă, ori pentru aceasta se cerea întreprinsă modificarea mentalității lirice, acreditarea repertoriului wagnerian și postwagnerian.

---

[58] Jora, M. *Opera Română*. În: *Muzica*, II, 1, noiembrie 1919, p. 15—20.

[59] A.M. *Cultura muzicală a publicului nostru. Reflecțiile unui spectator relativ la articolul Opera Română din revista Musica*. În: *Rampa*, III, 683 și 684, 25 și 26 decembrie 1919.

CONFRUNTAREA CIOMAC-BRĂILOIU

Doi exponenți de frunte ai noului val în critica muzicală românească, Brăiloiu și Ciomac, s-au întîlnit într-o dezbatere de mare interes, evidențiind preocupările de sinteză și aprofundare a fenomenului muzical modern, largul diapazon estetic vehiculat, matura înțelegere a originalității și valorii artistice.

Confruntarea a fost declanșată de un excelent studiu-eseu despre *George Enescu* pe care Emanoil Ciomac l-a publicat în *Convorbiri literare* nr. 6, 1915, într-o manieră elegantă, emițînd considerații generalizatoare, valabile, atît pentru muzicianul român, cît și pentru contextul din care și-a etalat cu strălucire distincta personalitate. Caracteristice vervei demonstrative, elanului și comprehensiunii lui E. Ciomac apar unele teze ce, avînd un coeficient de abstractizare, riscă imprecizii ce nu pot scăpa unui ochi atent și necruțător. Dar cum nu ne interesează numai atributele polemicii, se cuvine să prezentăm ideile criticului în ansamblul lor, pentru a dispune de o amplă reprezentare a gîndirii, concepției și problematicii abordate.

Ciomac îl plasează pe Enescu alături de „culmile uriașe ale artei naționale, Eminescu și Grigorescu, avînd convingerea, în temeiul izbînzilor de pînă atunci, că va fi unul din cei mai luminoși tălmăcitori ai sufletului românesc". Atributele personalității muzicianului Enescu sînt multiple. Arta lui e ... „caldă, comunicativă, lipsită de asperități. Într-un cuvînt: *senină*. Linii hotărîte, limpezi, dar rotunde." Dar, din creații, ... „firea lui e puternică, furtunoasă, bărbătească. Sufletul lui e numai foc. Puțini bănuiesc într-însul vulcanul."[60] Iată așadar, că lui E. Ciomac îi aparține ideea vulcanicului Enescu!

Foarte valoroase și personale sînt reflecțiile privind stilul componistic enescian și puternica legătură cu etosul și sufletul românesc. În partiturile enesciene „... melodia are întotdeauna o urmă îndepărtată de cîntec duios al neamului nostru. Este o armonie specific românească" ... pe care acum „... începem s-o cunoaștem. Cîntecele noastre de la țară, care datoresc atîtea trivialități lăutarilor, ascund ... mărgăritare ... unice și neprețuite. Este o jale, un *dor*, pe care numai noi le avem ....

Acest *dor* mi se pare că-l regăsesc în unele pagini ale lui Enescu. Așa e partea a II-a din *Sonata în fa minor*, așa sînt unele accente din *Preludiul la unison al Suitei* și unele părți cu culoare orientală din *Simfonia în la major*.

Chiar cîntecul francez *Languir me fait*, cu caracterul său arhaic, pare izvorît din atmosfera aceasta.

O, dacă ar asculta el cît mai des vocea aceasta strămoșească a pămînturilor și a pădurilor noastre!

În simpla sinceritate a cîntecelor din folclor, îmi pare că dăm tot temeiul muzicii viitorului."[61]

---

[60] Ciomac, E. *Pagini de cronică muzicală. 1915—1938*. Volum alcătuit de Silviu Gavrilă. București, Edit. muzicală, 1967, p. 10.

[61] Idem, p. 13.

Aceste afirmații sînt foarte interesante, deoarece datează din 1915. Știind că E. Ciomac se afla în cercul lui Enescu, ele au o valoare sporită, ca și trimiterile la muzicienii ruși, ce-și întemeiază creația pe principiile melosului popular, Musorgski, Borodin, Balakirev, Rimski-Korsakov, Stravinski, Glazunov „... pe care-i înțelege și-i iubește cu atîta patimă Enescu"[62], în schimb, pe Ceaikovski, se pare că nu.

Alte trăsături... „Enescu mai cunoaște prețul clarității latine, spiritul artei mediterane." Criticul consideră că însușirea pe care o are „în cel mai înalt grad" este dramatismul. „Viața străbate și înviorează toate creațiile lui sonore, care, în lumea lor, pare că povestesc întotdeauna ceva din lumea realităților, nu numai din lumea sufletească."[63]

În epoca în care Enescu plănuia compunerea operei *Oedip*, E. Ciomac prevede o mare realizare, „... un om de geniu lui nu poate să nu ajungă la ce vrea!" Concluzia sa este că lui Enescu îi revine să „... înfăptuiască legătura necesară, armonia intermediară între arta gravă și serioasă a modului mistic, și arta limpede, clocotitoare și dionisiacă a Mediteranei."[64]

Pentru asemenea considerații, C. Brăiloiu se entuziasmează, mai ales știind că „... criticii noștri muzicali sînt rari, mai rari însă sînt muzicologii noștri, și aici Ciomac afirmă calități analitice, perspicacitate, autoritate." Pentru aceasta, articolul e clasificat „studiu" despre compozitorul Enescu, mai ales că pînă acum nu s-a scris nimic serios despre „... acest muzician enorm, fenomen uimitor demonstrînd vitalitatea noastră artistică."[65] E un studiu excepțional, primul pe un tărîm neexplorat.

Și totuși, există în articolul lui Ciomac ceva ce nu poate fi acceptat de către Brăiloiu și care nu privește afirmațiile judicioase, competente, înflăcărate adresate lui Enescu, ci judecățile formulate despre muzica și muzicienii francezi. Într-adevăr, E. Ciomac comite cîteva erori, afirmații necontrolate care, pe un admirator al componisticii franceze, cum era C. Brăiloiu, pe un exeget intransigent, nu-l poate lăsa impasibil, mai ales că publicul românesc nu era informat îndeajuns pentru a se orienta în chestiunile delicate și adeseori contradictorii ale artei muzicale moderne.

Care sînt „erorile" lui Ciomac atacate de C. Brăiloiu?

În demersul său, criticul *Convorbirilor literare* arată influența exercitată de muzica franceză asupra lui Enescu, care însă n-a fost „covîrșit", dimpotrivă, o domină. Dar din muzica franceză se consideră că H. Berlioz este geniul moștenit de compozitorul român, prin libertate ritmică și melodică. Evident, aceasta este o afirmație aproximativă, care nu rezistă analizei, probabil tocmai de aceea C. Brăiloiu nici nu-i acordă prea multă atenție. Nefondată este însă separarea lui Enescu de noua muzică franceză, cu care are infinit mai multe legături, de toate felurile, decît cu Berlioz. Apoi, ce rost au elogiile la adresa presupuselor raporturi ale acestor doi muzicieni, cînd sînt, în mod deliberat, opuși stilului componistic modern francez?

---

[62] Idem, p. 14.
[63] Idem, ibidem.
[64] Idem, p. 15.
[65] Brăiloiu, C. *A propos d'un article sur Georges Enesco. Je m'excuse et j'opère. I.* În: *La politique*, 1915, 15 iulie; Brăiloiu, C. *Opere. III. Cronici.* Îngrijitor de ediție Emilia Comișel, București, Edit. muzicală, 1974, p. 175.

Cele mai serioase obiecții derivă însă din celelalte aprecieri asupra creației franceze. Astfel, creația din ultimul sfert de veac arată că „... au înflorit într-o armonioasă îmbelșugare moștenitorii muzicali ai bătrînului de geniu César Franck. Azi, școala franceză, în frunte cu puternica și absolut originala figură a lui Debussy, se împodobește cu numele, vestite acum, poate nemuritoare în viitor, ale lui Vincent d'Indy, Albeniz, Magnard și ale mai tinerilor Paul Dukas, Florent Schmitt, Ravel, Roussel, Raynaldo Hahn, Déodat de Séverac și alții, cari îmi scapă din vedere".[66]

Degeaba este lăudată pleiada muzicienilor, degeaba au urcat o treaptă nouă în evoluția artei lor, degeaba originalitatea muzicii lor e demonstrată, C. Brăiloiu sesizează neinspirata plasare a acestora, opunerea lui Berlioz și Enescu noii muzici franceze care nu se prezintă deloc cum o înfățișează E. Ciomac. C. Brăiloiu era deranjat de absența unor nume ca Charpentier, „dar mai ales de ideea: Franck și moștenitorii lui", care i se pare complexă și neconformă. Compozitorii debussyști nu sînt „moștenitorii" lui Franck, dimpotrivă, ca estetică, i se opun. Deci, idealurile acestora sînt cu totul altele decît cele care li se atribuie.

Vorbind despre originile influenței muzicii franceze, Brăiloiu consideră punctul de pornire în fenomenul Wagner, de la care izvorăsc liniile a două școli, una născută prin *imitare*, iar alta, prin opoziție.[67] Prima îl are ca șef pe C. Franck, avînd adepți pe Duparc, Chausson, de Castillon, Magnard... Curios că nu e plasat aici Vincent d'Indy. Cealaltă îi are în frunte pe Debussy, Ravel, Schmitt, Roger Ducasse... Această grupare debussystă apare în ochii lumii drept expresia școlii franceze contemporane.

C. Brăiloiu nu împărtășește nici criticile aduse compozitorilor moderni francezi care „... s-au înfundat din ce în ce mai mult într-o artă manierată, prețioasă, rece, poetică, uneori în înaltul înțeles al cuvîntului, dar tocmai lipsită, prin vagul ei de acea precizie și claritate latină... O muzică de odae, concepută cu capul". Mai departe: „Aceeași muzică cinstită, îngrijită, cuminte, *statică*, ce se rotește pe loc și nu se rezolvă niciodată. Langoare, impreciziune, monotonie, neurastenie și iarăși langoare..."[68]

Caracterizînd atitudinea contrară, opusă, muzica nouă franceză nu înseamnă că este mai puțin bogată în sentimente, mai puțin umană. Brăiloiu face o extrem de convingătoare demonstrație asupra valențelor expresive proprii partiturilor compozitorilor pe care îi susține, respingînd ideea impreciziei, că impresiile degajate sînt vagi, indefinibile. El arată că orice muzică pură e, în felul ei, indefinibilă. Că tocmai această muzică este foarte precisă, fiecare detaliu avînd un rol bine gîndit, în dorința realizării unui efect și culoare prestabilite. Astfel, nimic nu e neglijabil aici, fiecare amănunt apărînd ca indispensabil în realizarea ansamblului și, astfel, teza manierismului cade fără nici o șansă de a se menține.

Cu vervă se analizează aspectele definitorii ale muzicii franceze debussyste: dragostea pentru natură, sentimentul comunicării cu universul printr-o atitudine calmă, profundă, umană. Expresia este densă, simplă, riguros tra-

---

[66] Ciomac, E. *Op. cit.*, p. 10.
[67] Brăiloiu, C. *Opere*, op. cit., p. 178.
[68] Ciomac, E. *Op. cit.* p. 10—11.

sată, ca în *Pelléas şi Mélisande*, unde fiecare ecou e încărcat cu o bogată trăire, reprezentînd, pe plan emoţional şi ideatic, un anume portret. Astfel, muzica franceză are o factură precisă; acuzaţia că ar fi „vagă" nu înseamnă că nu ar degaja ceva real şi că această muzică nu e artificială şi nici manierată, ci încărcată de forţă, de vigoare.

Concluzia? Disputa Ciomac — Brăiloiu, mai exact, intervenţia acestuia din urmă, e o demonstraţie de mare probitate profesională, pornită de pe o platformă solidă, angajînd un înalt profesionalism, o evidentă erudiţie în domeniul strict muzical contemporan şi o deplină maturitate.

E. Ciomac, care a sesizat cu atîta luciditate atribute esenţiale ale fenomenului enescian, are şi el meritul de a-l fi incitat pe C. Brăiloiu să se pronunţe într-o chestiune nu prea limpede la noi ca aceea a curentului impresionist, ce avea partizani înflăcăraţi. În acest fel, ei au găsit în C. Brăiloiu, muzician înzestrat cu o minte sclipitoare, cu o extraordinară vervă polemică, bine condusă şi stăpînită pentru a nu profera injurii şi a nu depăşi cadrele unei discuţii principiale, un ilustru teoretician şi susţinător. Urmărind concepţia lui E. Ciomac asupra muzicii franceze, după confruntarea cu C. Brăiloiu, remarcăm corectarea unor teze, dar nicidecum renunţarea la părerile privind stilul vizat. El consideră muzica franceză ca fiind dominată de o „inspiraţie statică şi de un sentiment general de lîncezeală" ... Comparînd creaţia franceză cu cea a lui Bach, Beethoven, Berlioz, Wagner, activă, îndemnînd la mişcare, la înălţare sufletească, constată o anumită moliciune, apăsare. „E o stagnare extatică, o lipsă voită de acţiune ce caracterizează întreaga pleiadă a compozitorilor francezi moderni, deşi şcolile lor invocă principii cu totul deosebite."[69]

Mai mult, E. Ciomac, şi în 1919, regretă că muzicienii moderni francezi nu au urmat calea lui Berlioz, „geniul lor naţional..."[70].

---

[69] Ciomac, E. *Muzica franceză*. În: *Fapta*, I, nr. 5, 1919, p. 116.

[70] Ciomac, E. *George Enescu — şef de orchestră. Concertele simfonice: „Moarte şi transfiguraţie"*. În: *Fapta*, I, nr. 15—16, 6/19 mai 1919, p. 348.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ÎN PREOCUPĂRILE SCRIITORILOR

Nu numai muzicienii au scris despre arta sunetelor, ci şi unii scriitori, menţinîndu-se astfel o riguroasă tradiţie ai cărei reprezentanţi sînt primii noştri oameni de litere care au ştiut să iubească şi să susţină muzica, apropiindu-se mai mult sau mai puţin de domeniul ei. Ce altceva decît cele afirmate mai sus le demonstrează Nicolae Filimon, subtilul critic muzical, Iacob Negruzzi, care frecventează cu insistenţă spectacolele lirice în ţară, dar şi în peregrinările sale europene. Titu Maiorescu, după cum s-a arătat în precedentul volum, conferenţiase la Paris despre *Tragedia franceză a trecutului* (*P. Corneille*) *şi Muzica germană a viitorului* (*R. Wagner*) *în raporturile lor estetice*. Lui îi datorăm şi o relatare (în *Jurnal*) a unora din cauzele care au dus, în 1861, la slabul interes al publicului francez pentru *Tannhäuser*.[71] Lista scriitorilor care dedică muzicii un oarecare timp, lăsînd posterităţii valoroase reflecţii, este destul de cuprinzătoare, după cum s-a văzut în precedentele volume, avînd în frunte pe Mihai Eminescu ... Interesante consideraţii privind relaţia dintre muzică şi pictură sînt de asemenea îndreptăţite, deoarece numeroase tablouri ale pictorilor noştri abordează o tematică de rezonanţă muzicală.

Muzica a constituit şi pentru oamenii de ştiinţă ai ţării o formă de recreere şi de îmbogăţire a orizontului spiritual, putîndu-se în acest sens invoca nume de savanţi, medici, care găseau clipe nu numai să frecventeze Ateneul, dar şi să parcurgă, ei înşişi, în calitate de instrumentişti, pagini ale literaturii muzicale camerale. Dar, să nu încărcăm prea mult memoria cititorului şi să revenim la scriitorii care au avut preocupări muzicale, sau mai exact, care au aşternut pe hîrtie gînduri despre arta muzicală. Nu vom pretinde că i-am cuprins pe toţi, deoarece frontul este foarte larg şi, nici că am epuizat, în cazuri individuale, problematica pe care au abordat-o sau o comportă. În mod cert

---

[71] Maiorescu, T. *Jurnal III*. Ediţie îngrijită de Georgeta Rădulescu Dulgheru şi Rodica Filimon. Bucureşti, Edit. Minerva, 1980, p. 179—180.

Scanned with OKEN Scanner

însă, muzica a fost pentru oamenii de litere o artă de excepție, avînd un rol nemijlocit în determinarea unor interferențe majore, îndeosebi în poezia simbolistă. Dar să nu anticipăm. Capitolul acesta va fi afectat numai ipostazei scriitori-critici muzicali deși, în anumite cazuri, e greu de asociat aceste noțiuni, deoarece cîteva scrieri nu conferă, automat, ultima calitate. În mod sigur, literații n-au scris despre muzică aspirînd la un loc în confreria criticilor de specialitate. De fapt, acest aspect nici nu are prea multă importanță. Ideile, orientările preconizate merită reținute, deoarece au avut ecou și au putut influența mișcarea și creația muzicală.

Nu vom insista asupra personalităților de la care nu dispunem decît de pasagere tangențe cu muzica, nelăsînd scrieri prea concludente, dar, în mod sigur, au înțeles rolul marcant al muzicii. De la C. Banu nu avem articole, dar atenția pe care a acordat-o artei sunetelor, ca director al revistei *Flacăra*, a fost constantă, vizînd-o nemijlocit în materiale cu caracter programatic pentru dezvoltarea culturii. Dimitrie Anghel descrie o manifestare spontană de admirație a lui Verdi, la care asistase la Roma, în 1892 (*O amintire despre Verdi*, *Flacăra*, II, 12 octombrie 1913, p. 411). G. Bogdan Duică semnalează în *Un cîntec de la 1821* (*Convorbiri literare*, XXXVI, 1902, p. 1045) prezența melodiei *Haideți toți să trăim bine* în *Equilibru între antitezi*, p. 102 și, într-un manuscris de la Biblioteca Academiei cu titlul *Din Valahia*. Ilarie Chendi este impresionat, în *Puterea cîntecului* (*Viața literară*, 1906, nr. 36), de forța pe care arta corală o are în înfrățirea românilor de pretutindeni. Lui Enescu îi consacră frumoase cuvinte N. Petrașcu (*Cronica*, II, 5, 1898, p. 290) și Ana Conta-Kernbach (*Viața românească*, VII, 2, 1912, p. 284). Pledoarii pentru calitate în interpretarea muzicii sînt datorate lui G. G. Nădejde, în revista ieșeană *Arta* (1904).

Este aproape imposibil să nu găsești referințe și materiale muzicale în creația vreunui scriitor. Survolarea acestui domeniu presupune un excurs special, ceea ce nu ne putem permite. Totuși, vom zăbovi asupra unor aspecte, știind că fenomenul muzical devine mai lesne înțeles în contextul gîndirii și culturii epocii, atunci cînd se cunosc toate contribuțiile. Să luăm un caz la întîmplare: Anton Bacalbașa, despre care nu se prea știe să fi fost un admirator al muzicii. Și totuși, a scris plachete pe teme muzicale începînd din 1889, abordînd probleme legate de spectacolele Operei Italiene, reprezentațiile trupelor lirice române, un soi de cronici la: *Voievodul țiganilor*, *De-aș fi rege*, *Lucia*, *Traviata*. Cu siguranță și exigență a scris despre arta Charlotei Leria și Haricleea Darclée. Iată portretul vocal al cîntăreței Darclée, aflată la începutul carierei sale răsunătoare: „E o voce nu prea întinsă, dar de un timbru clar, metalic și sigur. Nuanțarea nu-i perfectă și pronunția-defectuoasă, defectul unei școli întregi. Căldura nu lipsește acestei voci, și francezii n-au greșit proclamînd-o una din cele mai superioare cîntărețe ale veacului."[72]

Despre Charlota Leria scria cu entuziasm încă în 1880 Barbu Ștefănescu-Delavrancea: „Vocea sa e limpede, sonoră, aurie, mlădioasă: trecînd de la *pianissimo* la *focozo* cu o măiestrie de neînchipuit; atacînd notele cu siguranță, vocea sa subjugă, nu impune; fură (ne cucerește n.n.), nu amenință;

[72] Bacalbașa, Anton. *Curierul petrecerilor*. În: *Naționalul*, București, I, 170, 2—3 octombrie 1889, p. 2.

mîngîie, nu zdrobește . . .“[73] Semnează și cîteva cronici, informînd cititorul în *Courrier de Théâtres*, prin 1884, despre trupele lirice italiene, despre concerte și, în general, despre viața muzicală. Se găsesc referiri privitoare la A. Patti, Contele Zichy, pianistul Feldau, Wachmann, gustul publicului român.

În 1893 a conferențiat la Ateneu despre doină (*Tribuna poporului*, Arad, VI, 240, 25 decembrie 1902, p. 35), recurgînd la considerații etnografice, stilistice, literare și istorice, între care invocă cronicarii, inclusiv pe cei unguri, privind pasiunea lui Matei Corvin de a asculta cîntece din bătrîni la care B. Delavrancea se întreabă: „În ce limbă? Nu se știe. Probabil românească“.

Dar să ne oprim aici, reținînd prezențe scriitoricești în domeniul muzicii, prezențe ce ascund adeseori neprețuite informații și pledoarii pentru frumos și specific românesc.

Sînt însă și scriitori care au manifestat o mare pasiune pentru muzică, consacrîndu-i rînduri de rezonanță. Asupra acestora ne vom opri mai mult.

IOSIF VULCAN — PROMOTOR AL REDEȘTEPTĂRII MUZICALE

Deviza sub care unul dintre cei mai activi animatori ai vieții culturale românești transilvănene de la sfîrșitul veacului trecut, Iosif Vulcan, și-a proiectat programul de luptă, ar putea fi cea formulată într-unul din articolele-corespondență de la București: „cultura e baza pe care se poate înălța strălucitul templu al înaintării naționale“.[74] Fidel acestei concepții, redactorul și fondatorul revistei *Familia* a desfășurat o susținută muncă de apostolat, stîrnind interesul pentru arte în rîndul românimii, scriind articole cu perseverență, timp de 41 ani, din 1865 pînă în 1906. Astfel, I. Vulcan acoperă o fertilă epocă de afirmare, îndrumînd și încurajînd eforturi, talente și pasiuni artistice. El însuși a scris piese de teatru, în ideea emancipării românești. Diagrama articolelor sale reflectă direcția ascendentă a înaintării artistice, muzicii revenindu-i un loc bine precizat. Înregistrînd progresele muzicii românești, concretizate în personalități, creații și concerte, I. Vulcan avea obiceiul să-și exprime satisfacția prin comparații cu stadiul anterior și, într-adevăr, realizările muzicii românești după 1859 sînt de-a dreptul impresionante, ajungîndu-se de la stadiul inițial la manifestări impunătoare, de prestigiu. I. Vulcan, deși nu avea o pregătire muzicală specială, s-a format ca autodidact, nerespingînd nimic din ceea ce era demn de atenție, ajungînd să fie un bun cunoscător, prețuind autenticul artistic, cu un accent mai mare, cînd provenea din mediul românesc. Consemnînd aspecte foarte variate ale fenomenului muzical, președintele *Societății pentru fond de teatru român* ne apare azi ca un cronicar onest, oglindind uriașul efort depus pe altarul afirmării muzicii naționale.

---

[73] Delavrancea, B. Șt. *Charlota Leria*. În: *România literară*, București, IV, 14 octombrie 1910.

[74] Vulcan, Iosif. *Atheneul Român*. În: *Familia*. Pesta, II, 6, 25 februarie 1866 p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

În scrierile sale, referirile la muzică sînt împrăştiate, fiind inserate în discursuri, dări de seamă ale unor serbări, ca şi în rubricile permanente ale *Familiei*, avînd genericul: *De la Bucureşti*, *Convorbiri cu cititoarele* şi *Salon...* Adeseori, acestea au caracterul unor cronici, deoarece conţin toate datele unei asemenea specii de critică, ponderea relatării descriptive fiind în prim-plan. Ea ajută la trasarea unei linii de evoluţie, la înţelegerea demersurilor făcute pentru instaurarea unui climat muzical de masă. Din Bucureşti, Budapesta, Paris, dar mai ales din oraşele Transilvaniei, unde asistă la manifestări artistice româneşti, I. Vulcan are prilejul nu numai să se iniţieze, să se bucure de clipele supremelor satisfacţii pe care numai muzica le poate oferi, dar să fie şi obiectiv, şi să surprindă efortul spre muzică şi ambianţă care-i este necesar spre a se putea desfăşura.

I. Vulcan e şi un popularizator, schiţînd portretul unor muzicieni, urmărind să-i facă cunoscuţi, sesizîndu-le meritele, valenţele determinante. Printre date biografice strecoară consideraţii şi chiar aprecieri. Astfel, H. Berlioz nu e nici mai mult nici mai puţin decît „... reformatorul artei muzicale...“[75] O scurtă monografie a lui Fr. Liszt îi dă prilejul să constate că „patria artistului e lumea-ntreagă.“[76] Sînt prezentate cititorilor *Familiei* cîntăreţele M. Monbelli, A. Patti şi violonistul Joachim.

Atenţia sa e însă canalizată asupra muzicienilor români la al căror botez artistic poate a avut şi el un rol. Scrie despre E. Circa, Ioan Iancu, Darclée, Teodorini, A. Cionca, aplaudîndu-i cu entuziasm. Sînt însă şi interprete române pe care azi nu le mai pomenim căci, după căsătorie, abandonează cariera muzicală, după un debut promiţător, ca pianista Elena Zaphiri, eleva lui Liszt, sau cîntăreaţa Melania Ivanovici. Şi arta unor dirijori de cor poate fi distinsă, deoarece scrierile lui I. Vulcan o semnalează. În primul rînd e vorba de T. Sepeţeanu, de măiestria lui Dima, Musicescu, D. G. Kiriac, Vidu dar şi a unor dirijori, azi total necunoscuţi, ca Remus Chicin de la Oradea. Apropo de corurile de amatori care activau cu zel, I. Vulcan le acordă mare însemnătate, deoarece „... sînt dovada cea mai vădită de rîvna pentru deşteptare şi talentul în artă ce are poporul nostru.“[77]

Şi compozitorii s-au aflat în vederile directorului orădean, dedicîndu-le mici portrete: C. Porumbescu, G. Dima, N. Popovici, G. Musicescu. Îl prezintă şi pe Stan Golestan care înregistrează succese la Paris. E bucuros că se afirmă în acest domeniu Şorban şi Domide. Desigur, un loc important îl deţine, în această ordine de idei, George Enescu, muzicianul în care vede speranţele afirmării muzicii româneşti în unviersalitate. A fost prezent la Ateneu în seara concertului cînd a răsunat pentru întîia oară *Poema Română*... Altădată, audiţia *Trio*-ului îi întăreşte „... încrederea în viitorul măreţ al tînărului compozitor.“[78]

---

[75] Vulcan, I. *Felurite. (Hector Berlioz).* În: *Familia*, V, 14, 6 aprilie 1869, p. 167.
[76] Vulcan, I. *Francisc Liszt.* În: *Familia*, Oradea, I, 10, 5 septembrie 1865, p. 117.
[77] Vulcan, I. *Trifon Sepeţian.* În: *Familia*, Oradea, XXIII, 44, 11 noiembrie 1887, p. 518.
[78] Vulcan, I. *De la Bucureşti...* În: *Familia*, Oradea, XXXVI, 13, 28 mai 1900, p. 153.

În deșele sale vizite la București are ocazia să fie martorul unor evenimente artistice, deoarece nu evita manifestările muzicale, dimpotrivă. Asistă la un spectacol cu opera comică *Olteanca* a lui Ed. Caudella, constatînd că muzica, nu prea originală „. . . n-are nici un timbru românesc, afară de «hora», dar e plăcută și ușoară . . .“[79] Menționează, cu aprecieri uneori, piese românești, între care *Ilustrația Română* pentru pian, cîntată de Elena Florian, *Ștefan și Dunărea* de Vidu, *Variațiunile pentru pian* de Th. Fuchs asupra cîntecului *Cine-a pus cîrciuma-n drum, Cimpoiul* de I. Mureșianu, ca să nu mai vorbim de numeroase cîntece și coruri pomenite în diversele serbări la care asistă. Nu e deloc încîntat la aflarea veștii că lui Sulzer i s-a comandat opera *Mihai Viteazul* (Eroul n.n.). Altădată, își exprimă regretul că această operă, în care bănuia că ar fi existat arii naționale, nu s-a montat. Frecventînd reprezentațiile trupei italiene de operă, se deprinde cu genul și dorește creații românești. În 1868, cînd presa bucureșteană se avîntase pe tema spectacolelor lirice, cîntate în românește, I. Vulcan remarcă: „Limba noastră e dulce, moale și sonoră, acomodată pentru cîntare și totuși noi nu avem nici măcar unica operă originală românească.“[80]

Ca o obsesie revine în scrierile sale insatisfacția că muzicienii români nu compun opere, îndemnîndu-i să nu pregete nimic pentru a înzestra cultura națională cu opusuri edificatoare. „E foarte dureros că artiștii noștri muzicali se ocupă atît de puțin cu muzica națională. Poporul nostru e un iubitor de cîntece; în melodiile doinelor sale triste e multă poezie. Lipsește numai un om de geniu care, studiindu-le, să compună din ele un buchet drăgălaș, o operă înălțătoare . . .“[81]

Aceste rînduri datează din 1870. Continuă astfel: „Va veni odată și timpul acela, cînd noi românii vom avea compoziții muzicale . . .“ Sugerează să se publice melodii, evident, populare, pentru a nu se pierde ca și multe alte comori ale poporului român. Atingînd, într-altă parte, problema originalității, I. Vulcan distinge în concertul popoarelor originalitatea spirituală care echivalează cu naționalitatea artelor. Un efect serios poate realiza în artă numai acel artist care afirmă ceva nou, care pornește din contactul cu arta populară. Îndemnul său e răspicat: „În popor vom găsi . . . motive pentru compoziții muzicale“.[82] Concepția sa estetică, în această privință, e limpede ca un cristal: în concertul popoarelor nu ne putem impune decît printr-o muzică originală, și aceasta nu poate fi decît națională. E o idee importantă lansată în anii edificării școlii noastre muzicale!

Asupra ideii varietății, adică individualizarea inconfundabilă națională a muzicii revine mai explicit, arătînd că, în pofida universalității limbii muzicale, exprimînd sentimentele omenești, fiecare popor, precum are o limbă vorbită, are și o muzică, o limbă cîntată. Merge chiar mai departe susținînd

---

[79] Vulcan, I. *De la București . . .* În: *Familia*, Oradea, XXXIX, 11, 14 martie 1893, p. 129.

[80] Vulcan, I. *Conversare cu cititoarele.* În: *Familia*, Oradea, IV, 21, 15 iunie 1868, p. 250.

[81] Vulcan, I. *Conversare cu cititoarele.* În: *Familia*, Oradea, VI, 13, 29 martie 1870, p. 153.

[82] Vulcan, I. *Mișcarea teatrală română.* În: *Familia*, Oradea, XXI, 37, 15 septembire 1885, p. 434.

o teorie, evident, exagerată, „fiecare din aceste muzici are un timbru atît de specific, particular, încît trebuie să aparţii acelui popor, a cărui muzică o asculţi, pentru ca aceea să-ţi facă impresia a ce-i produce lui. De aci urmează că, deşi muzica e o limbă universală, un popor abia pricepe muzica celuilalt". În aceste cuvinte există un dram de adevăr, cînd e vorba de creaţia folclorică, dar şi aici, sfera expresiei muzicii e, totuşi, general umană. I. Vulcan susţine că şi în creaţia profesionistă sînt deosebiri stilistice mari, dovadă fiind existenţa şcolilor: italiană, franceză, germană... „Donizetti şi Verdi, Meyerbeer şi Gounod deopotrivă cu Richard Wagner sînt tot atîtea columne ale deosebitelor şcoli".[83]

Impresionat de audierea unui concert întreg din lucrările lui Wagner se întreabă: „Cînd se va face un început serios pentru crearea operei române? Avem o muzică populară atît de poetică şi plină de frumuseţi că nu ne lipseşte decît artistul care să scoată la lumină comorile ei"...[84] Evident, I. Vulcan dorea prin aceasta o creaţie de operă reprezentativă. Aceste imperative datează din 1906 deci, ori nu cunoştea opera *Petru Rareş* de Caudella, ceea ce aşa pare, deoarece nu am întîlnit-o menţionată în publicistica lui, ori nu avea o părere favorabilă asupra ei.

Paginile sale oferă şi alte idei. Astfel, reţinem, la întîmplare, că e satisfăcut de succesul compoziţiilor autorilor transilvăneni la Bucureşti. Porumbescu, Musicescu şi Vidu sînt consideraţi compozitori populari. Cînd apare, în 1879, *Lyra Română* scrie salutîndu-l „... ziar important pentru răspîndirea muzicei naţionale la Români, căruia cu bucurie îi urăm succes".[85] Ciprian Porumbescu era apreciat, deoarece „... tindea să dea compoziţiilor sale un timbru original popular".[86] Adeseori se referă la o serie de coruri din Banat şi Transilvania, la cel de la Chizătău ori Oradea, de asemenea, la corul Bisericii Domniţa Bălaşa din Bucureşti. Pentru Eduard Wachmann are o deosebită preţuire. Elogiază şi baletul *Patru săbii* de C. Dimitrescu, fiindu-i un admirator. Laudă opereta din Craiova, se entuziasmează de concertul lui T. Mureşianu la Bucureşti. Îi plac şi concertele camerale, inclusiv cele ale Cvartetului „Carmen Sylva". Popularizează pianul, despre care scrie în două rînduri. Aplaudă *Dansurile norvegiene* de Grieg...

Evident, sînt multe informaţii şi interesante mărturii în materialele publicate de I. Vulcan. Oprindu-ne aici, se poate afirma că scrisul său avizat demonstrează rolul jucat în cultivarea interesului pentru muzică: a susţinut şi cerut progres în creaţia românească, a înregistrat succesele artei interpretative, a îndrumat arta amatorilor, cu un aport însemnat în lupta pentru libertate naţională. Sesizînd fenomenele noi din cultura românească, le-a susţinut şi impulsionat. Cîtă dreptate a avut în acest sens! După ce a observat, timp de mai mulţi ani, ascensiunea lui Enescu, este definitiv convins de menirea sa:

---

[83] Vulcan, I. Discurs prezidenţial (ţinut la Caransebeş). În: *Familia*, Oradea, XXV, 39, 24 septembrie 1889, p. 465

[84] Vulcan, I. *De la Bucureşti*. În: *Familia*, Oradea, XXXX, 11, 14 martie 1904, p. 129.

[85] Vulcan, I. *Literatura română*. În: *Familia*, Oradea, XV, 99, 30 decembrie 1879, p. 640.

[86] Vulcan, I. *Ciprian Porumbescu*. În: *Familia*, Oradea, XXII, 6 aprilie 1886, p. 158.

„Iată un talent emerit să reforme muzica românească și a-i face renume în lumea mare."[87]

Finalmente, Iosif Vulcan, neobosit cărturar, e o pildă pentru felul cum, un intelectual, a înțeles că muzica e o artă fără de care orizontul cultural nu poate exista. Iată pentru ce, a militat, toată viața, în favoarea ei, știind că numai astfel progresul națiunii va deveni o realitate.

ION LUCA CARAGIALE

„Meloman, ureche, memorie și gust muzical bine dezvoltate" — se autocaracterizează I. L. Caragiale în *Allegro* din *Moftul Român* (21 februarie 1893), deschizînd astfel o fereastră către înțelegerea pasiunii și preocupărilor sale muzicale. Fără să beneficieze de roadele unei instrucții muzicale, nici măcar nu cunoștea notele, autorul *Scrisorii pierdute* a iubit cu sinceritate arta sunetelor, acordîndu-i multă atenție, mai ales către sfîrșitul vieții, cînd a găsit în criticul literar Paul Zarifopol, care cînta bine la pian, un admirabil interlocutor pe teme de muzică și un companion cu care frecventa concertele simfonice ale vestitei orchestre Gewandhaus din Leipzig, din perioada lui A. Nikisch.[88] A spune numai că a iubit muzica, că era un meloman, probabil, e prea puțin, deoarece, printr-o asiduă cultivare autodidactă, I. L. Caragiale a acumulat o solidă cultură muzicală, orientîndu-se fără greșeală în acest domeniu, avînd idoli și creații pe care le prețuia în mod deosebit, producîndu-i o tonică bucurie și încîntare. Predispoziția spre muzică era susținută de înclinațiile native spre această artă, de memoria care îi permitea să intoneze teme din simfonii și sonate, arii celebre, motive caracteristice, ceea ce îl făcea să se descurce bine în labirintul stilistic al diferitelor epoci și compozitori. Numai pe seama imensei lui pasiuni pentru muzică se poate pune excentricitatea de a transporta pianul la Berlin sau de a întreprinde dese călătorii din capitala Germaniei la Leipzig, pentru a asista la un concert. Flacăra muzicii ardea în sufletul său cu o asemenea intensitate încît era în stare să vorbească o noapte întreagă despre muzica lui Beethoven, cum s-a întîmplat la Blaj, în 1911 . . .[89]

Pe I. L. Caragiale îl legau și prietenii, relații cordiale cu muzicieni ca Georghe Ștephănescu, cîntării Leria, Băjenaru pianistul Dimitriu, Eduard Florescu, R. Peters, El. Bianchi, Fr. Schipek, care compune pe cuvintele lui Caragiale cîntecul *„Retour victorieux"*, S. Barozzi, Cella Delavrancea . . . Caragiale a scris și versuri, între care cu destinație muzicală: *Cîntec studențesc* (1906—1907). Cu Eduard Caudella colaborase la crearea operei comice *Hatmanul Baltag*, iar cu Constantin Dimitrescu, la revista *100 de ani*. A

[87] Vulcan, I. *Teatru-Muzica. Concertul lui George Enescu la Paris.* In: *Familia*, Oradea, XXXV, 7, 3 februarie 1900.

[88] *Corespondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905—1912).* București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1935

[89] Tăslăuanu, O. *Spovedanii*, București, Edit. Minerva, 1976, p. 254.

fost membru al unor societăți muzicale: *Buciumul* și *Prietenii lui Richard Wagner*, conduse de Eduard Wachmann.

Orizontul culturii sale muzicale, care cuprindea zone stilistice variate, de la sublimul Beethoven la Offenbach, muzica populară românească și lăutarii ei vestiți din acei ani, precum Grigoraș Dinicu, era fără îndoială larg. Pentru el, titanul de la Bonn și Mozart constituiau suprema realizare în muzică. Admira, de asemenea, creațiile lui Gluck, Scarlatti, J. S. Bach, Haendel, Haydn, Brahms, nu era indiferent la muzica lui Schubert, Schumann, Grieg, Smetana, dar nu se omora după romanticii Liszt, Chopin, Franck, deoarece aprecia că partiturile lor cuprindeau prea multă tristețe... Prețuia operele italiene, din care fredona momente întregi și pare receptiv la creația wagneriană, fără să se dea în vînt după ea. Dar nu aceste, e drept, foarte importante aspecte ne interesează aici, ci preocupările sale muzicale așternute pe hîrtie, cu destinația tiparului, cu atît mai mult, cu cît despre problema legăturii lui Caragiale cu muzica au scris mai mulți, între care Șerban Cioculescu,[90] Andrei Tudor,[91] Viorel Cosma.[92]

Așadar, I. L. Caragiale a vizat muzica intermitent, sub forma unor referiri pasagere, făcute printre altele în unele momente, schițe, deci în scrierile cu caracter literar și sub forma unor cronici sau materiale critice ori de popularizare, ocupîndu-se de aspectele artei sunetelor, în mod expres. Acestea capătă, uneori, aspectul unor cronici muzicale sau ceva foarte asemănător. Nu sînt întotdeauna cronici, respectînd tipologia genului, deoarece nu conțin redări descriptive ale unui moment al vieții muzicale și, în plus, mereu se recurge la stilul persiflant, ironic, la metafora de esență acidă, ce nu e proprie cronicii.

Punctele extreme care flanchează publicistica sa muzicală, sau cu raportare la muzică, sînt datate în 1877 și 1909, deci un spațiu întins pe mai bine de trei decenii. Dar această încadrare în ani e relativă, devreme ce, în 1873 (*Ghimpele*, XIV, 46, decembrie), a publicat un sonet dedicat baritonului Agostino Mazolli, care este, astfel, prima lui scriere cu tematică muzicală. Anul următor publică, fără să semneze, în *Telegraphul* (IV, 569, 27 ianuarie 1874), la rubrica *Curiozități*, anecdota reluată în 1885, despre cei cinci tenori angajați pentru un turneu în America, fiecare crezîndu-se singurul contractat ca, pe vapor, să afle unul de celălalt, impresarul recurgînd la această strategemă spre a fi sigur că unul o să ajungă...[93] Cantitativ, în această perioadă a scris puțin, cea mai fecundă etapă, deși nici ea nu e prea bogată, datează din 1896—1897, cînd colaborează la *Epoca*. Dar, în cazul dramaturgului, nu cantitatea trebuie avută în vedere, ci natura ideilor. Or, în acest sens, contribuția sa este de mare valoare, chiar dacă nu poate fi organizată în mod unitar, într-un sistem compact. Problemele abordate erau prea

---

[90] Cioculescu Șerban. *Viața lui I.L. Craagiale. Caragialiană*. Edit. Eminescu, București, 1977; vezi capitolul: *Corespondența cu Paul Zarifopol*, p. 457.

[91] Tudor, Andrei. *Caragiale și muzica*. Ms. dactilografiat, Bibl. Uniunii Compozitorilor (f.a.).

[92] Cosma, Viorel. *Caragiale și muzica*. În: *Muzica*, București, XII, 6, 1962, p. 19.

[93] Cremer, I. *Date noi despre începuturile publicistice și literare a lui I.L. Caragiale*. În: *Presa noastră*, București, 1—2 1964, p. 61.

dispersate pentru a îngădui așa ceva, dar, oricum, prezintă un real interes, dat fiind stilul incitant și strălucitor al scriitorului.

O trecere succintă în revistă a paginilor de factură pur literară, unde apar contingențe cu muzica, sînt edificatoare pentru atracția exercitată asupra sa de această ramură de artă. Nutrește sentimente de condescență pentru sacrii muzicii autohtone, pomenind numele lui Alexandru Flechtenmacher în cronica la *Ulița satului*, unde scrie: „... aceasta ne scutește de orice laudă: toată lumea cunoaște îndeajuns arta și talentul acestui maestru".[94] De un coregraf pe nume Corvinul se ocupă în *Gogoși*, relatînd scurte întîmplări.[95] Făcînd portretul unui bărbier, fost corist la teatru, ce cînta în timpul liber la chitară, flaut, țambal, are prilejul să emită o constatare generală „... mai toți trebuie să știe cînta la un instrument, prin ajutorul căruia, în momentele pierdute, își traduc în melodii acea încărcare de simțiri care ne dă, unora din noi, lumea cu lumina ei, cu formele, mișcările și zgomotul ei..."[96] Transpar în aceste cuvinte mărturii cu caracter personal, dar și concepția sa privitoare la caracterul muzicii ce reflectă aspecte ale lumii obiective. Folosește termeni muzicali pentru titlul unei notițe: *Tema și variațiuni*, axată pe știrea că a izbucnit un incendiu pe Dealul Spirii.[97] Termenii muzicali sînt utilizați anecdotic și în *Din Albumul unei pianiste* (*Moftul Român*, 1902). Chiar anecdotele pe teme muzicale devin prilej de meditare, iscoțind în relief o situație. Nu-i putea scăpa vestitul Hübsch care, aflat în turneu într-un orășel de provincie, după concert, flămînd, a mers la restaurant și a cerut mîncare, dar i s-a dat ceva ce nu-i plăcea: stufat. Și, neavînd de ales, l-a acceptat...[98] Sarcasmul însoțește observația prilejuită de așteptarea programului „Societății lirice" sau, cum ar zice francezii, „Academia Națională de muzică", titulatura proprie epocii, în care „... la toți place muzica lui Wagner..."[99]

Face risipă de erudiție atunci cînd acordă muzicii un rol însemnat, arătînd că muza artei sunetelor (Aoide) era cunoscută din antichitate, împreună cu muza Mneme (Memorie) și Nelete (Gîndirea). În zilele lui, muzele erau zece, muzica fiind Euterpe...[100]

Abordînd, în cronici teatrale, problemele acute ale artelor în România, I. L. Caragiale inevitabil vizează și muzica. Orice operă presupune talent,

---

[94] Caragiale, I.L. *Teatru cel Mare-Ulița satului*. În: *România liberă*, 27 decembrie 1877. În: *Opere*, vol. V, *Articole politice și cronici dramatice*. Ed. îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Fund. ptr. lit. și artă, 1938, p. 242.

[95] Caragiale, I.L. *Gogoși. Claponul*, V, 1877. În: *Opere*, vol. IV, ed. îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Fund. pt. lit. și artă.

[96] Caragiale, I. L. *Un artist. Calendarul Claponului*, 1878. În: *Opere. Reminescența și notițe critice*, vol. III, ed. îgnrijită de Paul Zarifopol, București, Edit. Cultura Națională, 1932, p. 16.

[97] Caragiale, I.L. *Tema și variațiuni*. În: *Note și schițe*. București, Seftica, 1892, p. 77; *Opere*, vol. III, op. cit., p. 22.

[98] Caragiale, I.L. *Teatrul Național*. În: *Universul*, 19 noiembrie 1898, În: *Opere*, vol. V, op. cit., p. 306.

[99] Caragiale, I.L. *Cronica I*. În: *Pagini literare*, 3 octombrie 1899. În: *Opere*, V, op. cit., p. 305.

[100] Caragiale, I.L. *A. zecea muză. Note și schițe*. op. cit., p. 77; În: *Opere*, vol. III, op. cit., p. 27.

fără de care cele mai nobile intenţii sînt sortite eşecului. „Pentru a face operă de artă — scria dramaturgul în *Cîteva păreri* (*Ziua*, I, 35, 22 februarie 1896) — o operă viabilă, trebuie talent, talent şi iar talent". Mai departe, „... condiţia esenţială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decît talentul ..." Pledoaria sa recurge la expresia *Sonatei lunii:* „Ei! Strălucit-au vreodată aşa de dumnezeieşte razele reci ale lunii cum strălucesc aceste luminoase şi calde sonorităţi! A înaintat vreodată discul ei pe calea eterată cu solemnitatea cu care curg valurile cîntării acesteia?"[101] I. L. Caragiale dispune şi de cunoştinţe tehnice muzicale, asociindu-le cu expresia pe care o realizează. Scriind de *Sonata lunii* pe care o pune pe seama viorii cînd, în realitate, e scrisă pentru pian, arată că, după primele măsuri, atunci cînd se atinge sol diez, ascultătorul ... „are să vază lumină."[102]

Invocă armonia, legitatea ce trebuie să existe în lume, recurgînd la exemplul unui „titan", organist care lucrează, folosindu-se de toate „tonurile majore şi minore, toate modulările posibile şi imposibile", după reguli riguroase. Dacă se interpune un gnom care nu cunoaşte aceste reguli şi va încerca să cînte împreună cu maestru, va rezulta o cîntare „... monstruoasă, absurdă, imposibilă." Acest gnom trebuie înlăturat, deoarece ... a avut neomenia să intervină „cu un charivari", adică, „o muzică zgomotoasă, discordantă, în sublimul preludiu."[103] Admiraţia sa pentru muzica beethoveniană este nelimitată, probînd acceptarea primordialităţii expresiei artistice în sensibilitatea umană. Distinge diferenţa dintre arhitectură, pe de o parte, muzică şi teatru, pe de altă parte, dar şi asemănările în specificul fixării obiectivului artistic. Partitura, piesa de teatru au indicate grafic, ca şi planul unei construcţii, toate detaliile. Însă materialele din care-s realizate, fac ca opera să se deosebească total. Clădirea rămîne una, în timp ce, prin interpretare, o sonată sau o comedie se reîntruchipează de fiecare dată, prin măiestria interpreţilor, care trebuie să aibă har, să capteze, să cucerească.[104] Condiţia executării operei de artă nu este mai puţin importantă decît „concepţiunea," deoarece numai cu interpreţi de clasă se poate marca valoarea unei opere de artă.

Cultura sa muzicală îi oferă sursa unor termeni de comparaţie pentru afirmarea artei scenice. „Artistul dramatic este şi un executant instrumental şi un instrument: executantul e sufletul, instrumentul e corpul. Un executant virtuos nu poate mult fără un instrument perfect condiţionat ca structură şi ca acordare, şi instrumentul cel mai perfect condiţionat în toate sensurile nu va putea da mai nimic în mîna unui executant mediocru. Un Paganini e foarte încurcat cu o vioară de la Moşi, şi un Stradivarius rămîne ca o vioară de la Moşi dacă a picat în mîinile unui ageamiu. Un Stradivarius în mîinile lui Paganini ..."[105]

O altă comparaţie de aceeaşi categorie o face apelînd la timbrul instrumentelor, demonstrînd o fină familiarizare cu expresia pe care o comportă.

---

[101] Caragiale, I.L. *Cîteva păreri*. În: *Opere*, vol. III, op. cit.
[102] Idem, op. cit.
[103] Idem, op. cit.
[104] Caragiale, I.L. *Teatru Naţional*. (4). În: *Evenimentul*, Iaşi, 5 februarie 1898.
[105] Caragiale, I.L. Cronică. *Eleonora Duse-Monnet-Sully*. În: *Pagini literare*, Bucureşti, 17 octombrie 1899; *Opere, V*, op. cit., p. 297.

Scanned with OKEN Scanner

„Un instrumentist poate fi minunat pentru o anume bucată, foarte nepotrivit pentru alta, absolut imposibil pentru o a treia. Țipătul feroce de alarmă nu mi-l poate da clarineta guturăiată; ni-l dă trîmbița metalică cu glasul ei strălucitor și eroic. Dar pentru aceasta, cu accentele-i mai slabe și melancolice și vesele, clarineta nu rămâne un instrument mai puțin prețios cînd e vorba a ne da fraza idilică, pastorală, o trîmbiță ce se respectă trebuie să lase clarineta să-i treacă înainte".[106] Nepotrivirile de tot felul între cerințele dramatice și disponibilitățile actoricești îi dau impresia unor nepotriviri dintre „... concertele populare ale muzicilor militare dirijate de sergenți majori, cari fac furori în grădinile publice din provincie cu variațiile *Carnavalului de Veneția*, executate pe trîmbiță." Evident, tonul ironic ascunde și o anume nemulțumire. Aceste discrepanțe, asemenea anomalii sînt intolerabile. O comparație spirituală o face între actorii Manolescu și Rossi, preferința scriitorului optînd pentru român, aflat în plină forță creatoare, și apare nedisimulată în concluzia: „E o cavatină de Rossini cu ruladele, picnetatele și fiorițurile ei, executată exact și bine, dar... de un trombon."[107]

Deosebirea dintre amator și profesionist, problemă reluată mai tîrziu și de Mărgăritescu, îl preocupă pe I. L. Caragiale care recurge la o paralelă ce ilustrează munca intensă, adeseori dramatică, pe care cel ce se consacră artei e nevoit s-o depună. Amatorul lucrează de plăcere morală, și ce produce îi face totdeauna plăcere; artistul lucrează de nevoie intelectuală și foarte rar îi place ce face.[108] Opoziția dintre cele două categorii o realizează prima dată în 1896, în *Amator și artist* (*Epoca*, 25 octombrie — 10 noiembrie). Reluarea ideii, în 1906, pare să fie una din temele sale cu variațiuni.

Era extrem de exigent și scrupulos, neiertînd nici o derogare de la marea artă. Cultivă statornic interesul pentru arte, pentru muzica indigenă așa cum o mărturisește în însemnările: *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*...[109] „Am o adorație pasionată pentru lira, conturul și masca române..." Așadar, în prim-planul „adorației pasionante" se află muzica, „lira", servită an de an cu noi talente de către „deja bătrînele" Conservatoare, „izvoare fecunde și generoase". Astfel, intrăm în articolele de critică muzicală propriu-zise, semnate de Caragiale. Le vom prezenta cronologic.

În 1885 pare atras de operă. Consemnează știrea despre „succesul strălucit al operei romantice" *Neaga* de Hallström, jucată, în costume românești, la Teatrul Liric Regal din Stockholm.[110] Nu-i poate scăpa prilejul să ateste, într-o formă oarecare, evenimentul muzical al anului 1885, afirmarea trupei lirice române. Nu o face în luna mai cînd se semnează debutul ei, ci în octombrie

---

[106] Caragiale, I.L. *Cronica teatrală. (II).* În: *Voința Națională*. București, 19 octombrie 1885; *Opere, V*, op. cit., p. 272.

[107] Caragiale, I.L. Idem, ibidem.

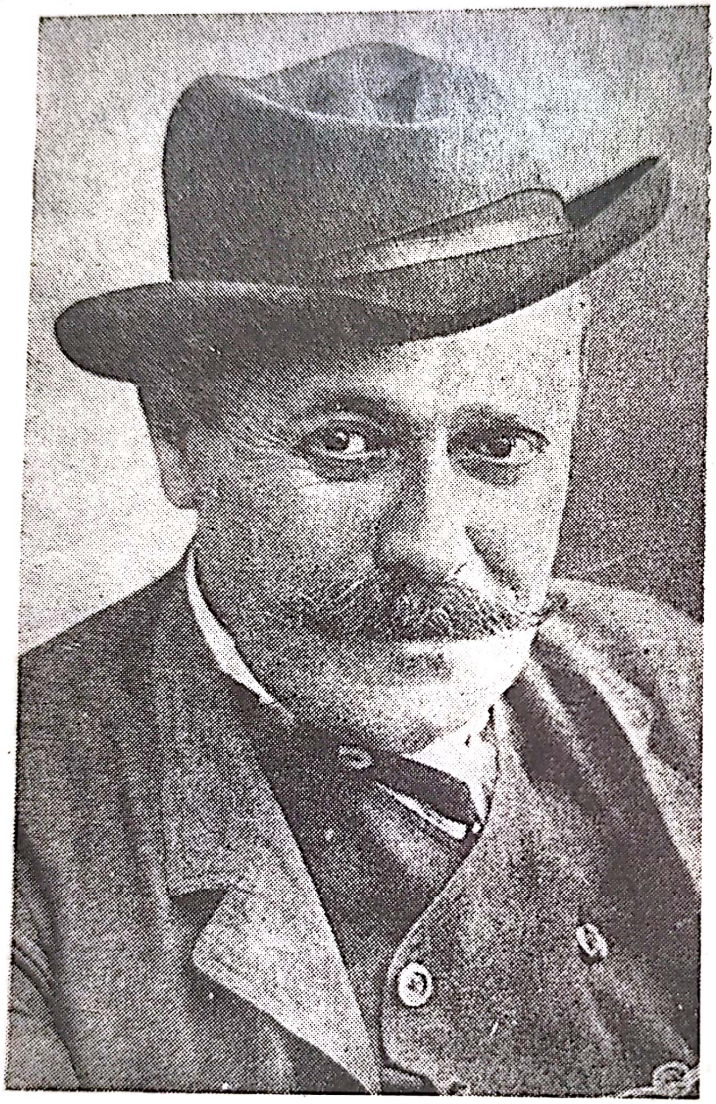
[108] Caragiale, I.L. *Notițe risipite. Exigențe grele.* În: *Epoca*, București, 25 octombrie 1906; *Opere*, III; op. cit., p. 105.

[109] Caragiale, I.L. *Schițe ușoare.* Bibl. pentru toți, p. 75; *Opere*, III, op. cit., p. 75.

[110] Caragiale, I. L. *Cronica teatrală.* În: *Convorbiri literare*, XIX, 1 aprilie 1885, p. 96; *Opere*, III, op. cit., p. 293.

1885, cînd Opera Română, inițiată de G. Ștephănescu, deschide stagiunea cu *Lucia di Lammermoor*.

I. L. Caragiale publică în *Voința Națională* (8 octombrie 1885) o cronică, ușoară, mai mult, niște notițe generale, referindu-se la un spectacol de operă, două piese teatrale și o operetă, insistînd, mai ales, asupra reprezen-



Ion Luca Caragiale

tației lirice. Nu scapă ocazia să ironizeze stilul cronicii muzicale care relatează subiectul operei, ori de cîte ori se joacă, deși unele au devenit foarte frecvente... Scriitorul nu va repeta un asemenea clișeu, optînd pentru un stil mai liber, în care verbul acid își va asocia ironia fină și verva caustică. Maniera vie a notițelor nu dă nici o speranță cititorului care ar dori să disjungă afirmațiile serioase și glumețe. Decurge de aici o ușoară undă de nesiguranță în stabilirea sensului propriu al afirmațiilor sale. Chiar și prima frază lasă să se strecoare o oarecare umbră de neîncredere, deși spiritul e pozitiv, favorabil artei autohtone. „Direcția generală a teatrelor a vrut să dovedească în stagiunea aceasta că și cu băieți și tinere de la noi se poate face ceea ce odinioară făcea *papa* Franchetti cu *ragazzi* italieni — și a dove-

dit-o cu prisos: *ragazzi* bătrînului impresariu au rămas cu mult pe jos."[111] Cunoscînd succesul real de care s-a bucurat acest spectacol, înclinăm să credem că, în pofida tonului de causerie, I. L. Caragiale, care are rezerve mari la capitolul interpretării, după cum se va vedea, este favorabil trupei române. Dealtfel, o declară destul de solemn că l-a apucat „șovinismul" și a mers la operă să-i vadă și să-i audă pe cîntăreții noștri. „Am dreptul, prin urmare, să crez că unul dintre cei mai mari șoviniști, sîmbătă seara, la Teatrul Național am fost eu."[112] Îl înfurie însă vulgarizarea unor pagini, devenite celebre din opera lui Donizetti, preluate de flașnetari, de „clavirele din mahala infectînd toate răspîntiile", încît îi invidiază pe cei „fuduli de urechi, că aceia n-aud flașnetele".

Din cauza deprecierii muzicii operei *Lucia*, a trivializării ei, cînd ascultă arii precum ... „Tu, che al ciel spiegasti" ..., care îi produce furnicături pe șira spinării, capătă senzația că servește dulceață de vișine după ce o asociase cu „hapurile lui Morizon". L-a deranjat tempo-ul în care s-a cîntat și care l-a costat vreo zece minute în plus, prilejuindu-i o admirabilă bucată în stilul caracteristic: „Dar nu fac nimic, nu-mi pare rău: cînd e vorba de așa încercări naționale, fiecare e dator să se sacrifice — chiar Donizetti!"[113]

Deducem din contextul cronicii că I. L. Caragiale era favorabil inițiativei lui G. Ștephănescu, dar era sceptic că dispune de forțe artistice corespunzătoare. Din această cauză, nu se înrolează nici în tabăra optimiștilor și nici în tabăra pesimiștilor, ceea ce nu-i va aduce consecințe, inclusiv retragerea biletelor de favoare, pentru că nu susține politica Teatrului Național. Mai mult, promite, declară că va fi „amabil". Cu toate acestea, nu s-ar zice că e amabil cînd socotește că numai Charlota Leria a fost la înălțimea rolului, bătălia fiind cîștigată prin „bravura domniei sale artistică," ceilalți fiind mai prejos, deoarece erau „recruți nedeprinși, care intrau întîia oară în foc". Constatarea nu neagă fenomenul liric autohton, cîntăreții cu renume și experiență, precum: D. Popovici, E. Teodorini aveau deja angajamente în străinătate.

Din acest moment, „notițele" pășesc înspre zona glumelor, deoarece orice întreprindere lirică presupune afaceri economice, bani ... Relatează două anecdote. Prima, cunoscută, cu impresarul pățit care a angajat cinci tenori pentru America, în speranța că unul o să scape de holera inevitabilă ce apare pe vapor ... A doua, cu tenorul care cînta, într-un oraș provincial, rolul lui Manrico din *Trubadurul* (altă operă care-i stîrnea senzația pricinuită de dulceața de vișine), care era huiduit și fluierat seară de seară de publicul nemulțumit. În sfîrșit, a patra seară, tenorul pășește în fața rampei și se explică: nu poate cînta pentru cinci sute de lei ca și pentru zece mii și, dacă era mai bun nu ajungea în acel tîrg ...[114]

I. L. Caragiale are simțul măsurii, știe să strecoare și considerații serioase. Charlota Leria ar putea merge să cînte în America, deși sănătatea șubredă o

---

[111] Idem, ibidem.
[112] Idem, ibidem.
[113] Idem, ibidem.
[114] Reluată și la *Un tenor scăpătat* din *Moftul Român*, nr. 4, 7 februarie 1893, p. 5; *Opere*, III, p. 302—303.

va împiedica. Ea are talent şi ştie interpreta, scriitorul bucurîndu-se că scena noastră posedă o „superioară artistă". În schimb, tenorul Roşianu... „n-are să ni-l dispute America..." Ingenioasă şi plină de duh e descrierea tipologică a personajelor operei şi neconcordanta lor interpretare actoricească şi muzicală. Astfel, lordul Buclow... „voce subţirică, talie şi mai subţirică, o spadă foarte subţirică şi nişte pulpe şi mai subţirele — prea foarte slăbuţ: un fel de lord de post." Ravenswood... are maniere de... „amploiat de la primărie!" Cîntă şi el cam fals, cam prea sus, dar aceasta s-ar putea scuza cu aceea că atunci orchestra cînta cam prea jos, şi cel puţin cîntă, nu fluieră ca nenorocitul său rival."[115]

Să mai reţinem usturătoarea sa remarcă despre halul în care am ajuns noi europenii care ţinem morţiş să înfiinţăm... „opere italiene-naţionale". Să fie aici numai o aluzie la repertoriul italian cîntat de artiştii români? Încheierea cronicii e maliţioasă. Anunţă pe curînd spectacolele unei trupe de balet, pe care o aşteaptă cu interes, deoarece... „cel puţin aceia n-au să cînte." E o poantă bine servită, care pare să accentueze insatisfacţia lăsată de calitatea unor solişti din trupa lirică română. Pretenţiile sale erau mari, şi pe drept cuvînt. Curios că nu menţionează numele lui George Ştephănescu, dirijorul şi animatorul trupei. Dar este pomenit în cronica la *Uliţa satului*, atunci cînd se elogiază D. Dănescu, posesoarea unui „organ plăcut care cîntă cu multă gingăşie şi gust", „vrednică elevă a d-lui Ştephănescu".[116]

Indiscutabil, „notiţele" sînt o mostră de cum nu trebuie să fie o cronică muzicală, şi un admirabil model de cum poate fi scrisă o cronică de un remarcabil talent care preţuieşte nu numai arta sunetelor dar şi literatura.[117]

Expresia aforistică şi ironia sînt folosite adeseori de I. L. Caragiale, chiar şi în încheierea unui articol. Recurge şi la muzică, dacă găseşte necesar să ilustreze o neconformă formulare. Astfel, fraza: „*Beethoven* — compositeur de musique allemand; il a écrit pour le piano quelques petits morceaux très estimés, par ses amis"[118], are rolul să sublinieze caracterul relativ al formulărilor oferite în dicţionare...

Uneori, spiritul satiric devine vioara primă în articolele cu substrat muzical, dîndu-i prilej să susţină o luxurinantă derulare de variaţiuni, una mai nostimă şi mai virtuoasă decît alta. În *Muzica*, ştirea înfiinţării clasei de harpă la Conservatorul din Bucureşti îi oferă ocazia să improvizeze pe tema importanţei harpei, arătînd că ar fi cel mai marcant instrument din orchestră, sugerînd Ministerului Învăţămîntului să înfiinţeze şi clasa de tobă mare, triunghi şi capace (tipsii)...[119] Nu evită prilejul de a semnala valoarea viorilor fabricate de ... Stradivarius, aflate în proprietatea unor mari demnitari europeni, cu care se cîntă doar în ocazii rare, ca la deschiderea Parlamentului englez...

---

[115] Idem, ibidem.

[116] Caragiale, I.L. *Teatrul cel Mare. Uliţa satului.* În: *România liberă*, 29 decembrie 1877; *Opere*, V, p. 239.

[117] Caragiale, I. L. *Ştie carte baiatu lui Papuco!...* În: *Constituţionalul*, 2 august 1899, p. 1.

[118] „Beethoven-compozitor german; a scris pentru pian cîteva bucăţi mici foarte preţuite de prietenii săi".

[119] Caragiale, I.L. *Muzica.* În: *Moftul Român*, 14/II 1893, p. 45.

Cum arătam, anii 1896—1897 marchează perioada cea mai fecundă în ceea ce privește interesul pentru muzică, concretizat în materiale destinate tiparului. La 4 mai 1896, în *Epoca literară*, p. 2, inserează *Spitalul Amorului, O prefață* ce conține ideile sale despre muzica epocii lui Anton Pann, preluată după felul cum Vasile Alecsandri o descrie în cantoneta scenică *Barbu Lăutaru*. Expresie a momentului de „erotism trivial", „sentimentalism grețos" și „galanterie ridicolă", muzica avea în glasul și cobza lăutarilor exponentul ei numărul unu, prezent în permanență în viața înaltei societăți. Repertoriul lăutăresc era compus din „danțuri fanariote" de salon și mai cu seamă din așa-numitele „cîntece de lume" ... I. L. Caragiale sesizează faptul că muzica aceasta, cultivată în mediul citadin aparține curentului oriental, prin cuvintele sale: „muzica greco-turcă-țigănească".[120] A. Pann e un „excelent cîntăreț și cunoscător al Psaltichiei, ceea ce i-a permis să însoțească fiecare bucată cu muzica ei, transcrisă fidel, după cum se cîntă, firește după felul oriental". Dramaturgul arată că această muzică a fost denumită „națională" din „exigențe politice".[121] Evident, dacă numai acest stil intră în ecuație cînd se are în vedere muzica națională, înseamnă că I. L. Caragiale simplifică mult lucrurile ...

Pentru Anton Pann, muzicianul, autorul *Conului Leonida* ... are o deosebită admirație ce se menține ani în șir. Avea în bibliotecă *Bazul teoretic* și ar fi dorit să poată descifra cunoscutele melodii notate aici, după cum rezultă dintr-o scrisoare trimisă lui P. Zarifopol.[122]

Arătasem că I. L. Caragiale a reacționat la ideea organizării trupei lirice române. Revine asupra acestei chestiuni în două rînduri, atunci cînd publică în *Epoca* (19 octombrie 1896 și 11 septembrie 1897) articolele intitulate *Opera Națională*, susținînd, în stilul său, cvasiironic, noua instituție. Pornește de la ideea că pentru a realiza ceva îți trebuie bani, îndrăzneală sau, cel mai bine, și una și alta. „Noi, în materie de operă, ne bizuim pe îndrăzneală". Și de la această sintagmă se fac o serie de calambururi. „A îndrăzni, iată secretul în artă. A îndrăzni vasăzică a putea ... Îndrăznește, și vei cînta! zicem noi. Vei cînta ieftin, dar vei cînta; vei cînta rău, dar vei cînta; vei cînta fals, deplorabil, ridicol, dar vei cînta. Ce se cere oare la operă? A cînta."[123]

Scriitorul îndeamnă la îndrăzneală, arătînd că în opera națională se poate recurge și la concursul unor cîntăreți străini, la orice, numai ca trupa să existe. „Trebuie să fie cineva lipsit de orice sentiment de iubire pentru națiunea sa, pentru progresul acesteia și pentru încurajarea acestuia, ca să nu aplaude orice act de îndrăzneală de acest fel".[124]

Arată că nu trebuie să ne demobilizăm în strădania noastră de a crea o operă națională, chiar dacă nu dispunem de condițiile pe care le au alte tea-

---

[120] Caragiale, I. L. *Spitalul Amorului. O prefață*. În: *Opere*, IV, 1938, *Addenda*, p. 424.

[121] Idem, ibidem.

[122] Caragiale, I.L. *Opere*, III. Volum îngrijit de Șerban Cioculescu, București, Edit. pt. lit. și artă, p. 173. „Ce zici de *Bazul* lui Anton Pann? Nu cumva poți înțelege ceva din psaltichie?" *Scrisoare din 1/III 1909*, Berlin.

[123] Caragiale, I.L. *Opera Națională*. În: *Epoca*, I, 1896, 19 octombrie, p. 2; *Opere*, III, *Addenda*, p. 306.

[124] Idem, ibidem.

tre lirice. Artiştilor li se recomandă modestie şi îndrăzneală, sfătuind publicul să nu fie pretenţios şi să dea, de asemenea, dovadă de modestie în cerinţe şi îndrăzneală în a o încuraja şi a frecventa reprezentaţiile. Această temă este reluată după un an, la deschiderea stagiunii 1897—1898, remarcînd că direcţia Teatrului Naţional îndeplineşte un... „mare vis naţional": „Vom avea operă naţională, cu text naţional, partiţiune naţională, cîntăreţi şi figuranţi naţionali, decoruri naţionale, maestru naţional etc. — naţionale."

„Vom avea, în sfîrşit, o execuţie naţională".[125]

Nu lipseşte din aceste rînduri o oarecare undă satirică, generată, probabil, de scepticismul său faţă de asemenea întreprindere. Constată însă că ne lipseşte publicul naţional care să sprijine opera, cultura în general. Abordează şi problema publicului, a acelui public elegant, care nu plăteşte, care obţine bilete de favoare... Concluzia?

„Uite! Îţi dă *Norma* naţională, cu vorbe naţionale, cu muzică naţională, cu primadone şi tenori naţionali, cu maestru naţional şi toţi cîntă naţional. Ce mai vrei, mitocane?

De ce nu mergi la opera naţională?"[126]

Apelul său e limpede, dar la o lectură mai atentă se pot contura nori pe orizontul îndemnurilor sale: *Norma* nu era o creaţie naţională, la operă nu se cînta „muzică naţională". Dealtfel, repetarea insinuantă a sintagmei „naţionale" din P.S., cu care încheie articolul, măreşte doza de ironie. Aici e şi nedumerit că R. Peters care... „intrase în tratative pentru conducerea orchestrei naţionale, a fost, după mai multe stăruinţe naţionale, înlăturat, pe motiv că nu este destul de naţional, ca să poată dirija opera naţională."[127]

Dealtfel, dirijorului R. Peters, pe care declară că îl cunoaşte şi ştie „... cîtă conştiinţă pune în exercitarea frumoasei sale profesiuni", îi consacră o atenţie specială, în nu mai puţin de patru ample cronici. Adevărat, prima, e mai degrabă o avancronică, o invitaţie la concerte, o recomandare adresată publicului „amator de muzică bună". Portretul de artist pe care-l face Caragiale lui Peters este măgulitor: „... artist în adevăratul înţeles al cuvîntului, un artist conştiincios, capabil şi pasionat de arta lui."[128]

Deoarece seria concertelor Peters e paralelă cu concertele lui Ed. Wachmann, instrumentiştii fiind aceiaşi, I. L. Caragiale are ocazia să se pronunţe asupra lui Ed. Wachmann, căruia îi recunoaşte meritele, căci cu sacrificii mari, la început, şi foloase puţine mai tîrziu, „... a dat publicului bucureştean măreţele lucrări ale maeştrilor clasici. Şi Wachmann are drept să fie mîndru de aceasta."[129] Totuşi, producţiile orchestrei sub bagheta sa erau mediocre... „marfă ieftină de artă". Speră, în schimb, în concertele lui Peters, care ar avea succes moral, poate mai puţin şi material.

Excelentă ne apare caracterizarea lui Wachmann, a orchestrei sale, tonul critic fiind foarte virulent, tocmai pentru a-l avantaja pe Peters. Paralela

---

[125] Caragiale, I.L. În: *Epoca*, II, 11 septembrie 1897, p. 1—2; *Opere*, III, *Addenda*, p. 303.
[126] Idem, ibidem.
[127] Idem, ibidem.
[128] Caragiale, I.L. *Concertele simfonice Peters*. În: *Epoca*, I, 6 decembrie 1896, p. 2; *Opere*, III, *Addenda*, p. 305.
[129] Idem, ibidem.

Wachmann — Peters este reluată în articolul *Concertul Simfonic Peters* (*Epoca*. I, 11 decembrie 1896, p. 1), exprimîndu-și entuziasmul pentru că a asistat la un concert, în sfîrșit, în care orchestra a fost nu numai acordată, dar a și realizat „o execuție magistrală". Concertul, calificat prin „minunat", a obținut „un succes strălucit", a produs „o impresie atît de mare", iar orchestra era „mai presus de convenabilă". O asemenea interpretare nu-i fusese dat să audă, de zece ani, de la moartea unui alt prieten, Franz Schipek, care excela în muzica de cameră, în cvartete.

Elogiul lui Peters privește capacitatea sa de a face ca o orchestă mică, prin studiu, gust, pricepere să ajungă la rezultate pozitive. Remarcă interpretarea *Simfoniei I* de Beethoven, „aceea minune neprețuită", *Allegro fugato* din *Intermezzo* de Goldmark și *Uvertura* la *Mignon*... Concertul acesta îl incită să aștepte piese de Mozart și Haydn... „bătrînii aceia totdeauna tineri."[130]

Curios, scriitorul reține că orchestra lui Peters era alcătuită din „elemente de adevărată valoare". Dar oare nu erau aceleași elemente și în orchestra lui Wachmann? de asemenea, în interpretarea sa nimic nu e „pripit și înglobat", lipsuri atribuite, în precedentul articol, orchestrei lui Wachmann. Așadar, e vorba de o opțiune sesizabilă, deși vorbește cu condescendență despre efortul și meritul fondatorului *Societății Filarmonice*. Dificultățile în calea compunerii unei orchestre serioase proveneau din „... zădărnicia Conservatorului de muzică...". Acum devine ironic, repetîndu-se: „Cum? Avem un Conservator de muzică de atîta vreme? Avem o școală atît de scumpă, unde se află și o clasă de harpă, și o clasă de trombon, ba mi se pare și una de tobă mare și de trianglu și nu am ajuns încă să înjghebăm o orchestră măcar convenabilă"?[131] Nu ar fi exclus ca marota cu tobă mare și trianglu să constituie, în fapt, o chestiune pe care dramaturgul s-o fi luat în serios. I. L. Caragiale crede că Ed. Wachmann are realizări în planul succesului de public, răspîndind gustul muzical și nicidecum în planul artistic[132]. Astfel, I. L. Caragiale se alătură corului de critici în frunte cu M.C. Cordoneanu, care-l dezonorau pe Ed. Wachmann. Că vederile scriitorului erau apropiate celor din *România Muzicală*, vom avea prilejul să arătăm și mai tîrziu.

Probabil cele mai dense și mai bogate idei emise de I. L. Caragiale despre muzică se găsesc în *Al doilea concert simfonic Peters* (*Epoca*, 1 ianuarie 1897, p. 1—2), în care, menționîndu-se admirația pentru reușita dirijorului și a orchestrei, prevăzîndu-le „mari succese viitoare", ceea ce nu s-a întîmplat, dealtfel, se și pomenesc niște... „piedici răutăcioase", scriitorul oferă două categorii de afirmații: a) generale și b) speciale. În prima, intră considerațiile despre arta sunetelor ce au darul să trădeze imensa dragoste, dar și o pătrunzătoare reflecție, cu implicații filosofice asupra ei. „Dacă e o favoare viața, cine nu gustă din farmecul generoasei muzici este un fel de orb care nu

---

130 Idem, ibidem.
131 Idem, ibidem.
132 I.L. Caragiale operează cu comparații extrem de plastice „... grație ostenelilor lui merituoase (Ed. Wachmann), publicul nu mai privește afișul unui concert simfonic cu aceeași lipsă de interes cu care oamenii sănătoși privesc reclamele hapurilor de catramină." În: *Opere*, III, op. cit., p. 316.

o poate simți întreagă acea favoare; el nu se poate bucura de o nemăsurată frumusețe binefăcătoare, căreia numai lumina îi poate fi pereche".[133]

Extraordinare cuvinte, de o forță și plasticitate unică!

Odată dezlănțuită, tornada ideilor continuă printr-o descriere a ceea ce înseamnă, a ceea ce este un concert simfonic bun, într-un fel, o încercare de a-l defini în termeni literari: „Un bun concert simfonic! . . . E o vastă paradă triumfală, un carnaval monstru cu nenumărate cortegiuri de gîndiri și patimi costumate în atribute sclipitoare, perindîndu-se sub o colosală ploaie vertiginoasă de scîntei colorate".[134]

În cealaltă categorie, a considerațiilor speciale, intră aprecierile făcute la adresa unor compozitori. Smetana — compozitorul care „începe să trăiască după ce a murit" căci nu s-a bucurat de marele său triumf. Uvertura la opera *Secretul* „. . . e o strălucită bucată romantică". Dvorak, în poemul simfonic „Duhul apelor", a realizat „ . . . adîncimi străvezii", într-o „stranie compoziție", abundînd cu lumini și „cîntece de valuri". Wagner e „titanul revoltat" ce „de-abea mai încape în posibilitatea sonorităților". Într-un concert de Paganini, violonistul Hartzer a excelat, deși nu a avut un instrument corespunzător. Ceea ce a făcut el este asemuit cu ceea ce ar putea face un bărbier care rade cu o custură, neavînd brici, fără să zgîrie. Swendsen — în *Carnaval artistic norvegian* — cîntată în prima audiție, a fost „o bucată clasică de caracter rustic." Iarăși preferința sa nu se dezminte, Mozart, prin *Simfonia în sol minor*, e cu mult deasupra. „Dar s-au stins aurorele nordice ale lui Smetana și lampioanele veneziene ale lui Paganini, și fîntînile luminoase ale lui Dvorak și valurile vulcanice ale lui Wagner — s-a stins toată iluminația feerică: a răsărit soarele, soarele însuși — Mozart!

Ce limpiditate, ce putere apoloniană!

E așa de strălucitor, pe lîngă luminile pe cari le-a stins prin înfățișarea lui, încît trebuie să-ți acoperi un moment ochii: o emoțiune mai înaltă decît aceea ce ne-o produce acest splendid răsărit de soare nu se poate!"[135]

Cronica la *Al treilea concert simfonic Peters* se transformă într-o fină ironie la adresa notabilităților de la primărie, sub patronajul cărora se organizase concertul. Iarăși elogii neumbrite la adresa execuției și a șefului de orchestră. Autorul se miră de puterea artei asupra prejudecăților, vizibilă într-o sală populată de cetățeni care iubesc mai mult personalitățile din ierarhia primăriei decît pe Haydn, Mendelssohn, Wagner . . . Tonul muşcător apare nedeghizat: „E drept că semnalul aplauzelor îl dădeau cei trei mari amatori de la primărie, cu netăgăduita lor autoritate în materie. O! Melomanie!"[136] În acelaşi context sarcastic e intrigat că a fost aplaudată o *„Rapsodie ungurească"* de Liszt, punînd succesul pe diplomația primarului . . . Toate au mers cum au

---

[133] Caragiale, I.L. *Al doilea concert simfonic Peters*. În: *Opere*, III, op. cit., p. 319.

[134] Idem, ibidem.

[135] Idem, ibidem. La 18/I 1897, tot în *Epoca*, se publică un articol nesemnat, ce pare a fi tot al lui Caragiale, o invitație la concertul Peters ce repeta programul despre care scrisese la 1 ianuarie. Avînd caracterul unei avancronici, se insistă cu amănunte asupra descrierii programului preludiului simfonic *Duhul apelor*.

[136] Caragiale, I.L. *Al treilea concert simfonic Peters*. În: *Epoca* II, 15 ianuarie 1897, p. 2; *Opere*, III, p. 321.

Scanned with OKEN Scanner

mers, însă caracterul bine ritmat al unor momente din *Suita de dansuri norvegiene* le-a făcut festa amploaiaților de la primărie, deoarece „...Grieg a fost acompaniat, afară de partitură, de țopăieli, mai mult sau mai puțin în tact...“[137]. O interesantă remarcă privește apropierea melodiilor norvegiene cu melodiile românești, deoarece „...au o fuziune de o depărtată asemănare cu a celor naționale românești...“[138].

Nu-și dezminte spiritul caustic nici în *Un festival artistic* (*Epoca*, II, 15 februarie 1897), articol prilejuit de organizarea la Ateneu a unei manifestări date în onoarea și cu concursul celebrelor Elena Teodorini și Agata Bîrsescu. Motivează că nu va participa, deși ar fi dorit, deoarece sărbătorirea îi produce imaginea penibilă a unei familii sărace care, umilită, primește vizita unui fiu dotat, devenit renumit în străinătate. Ar merge la Ateneu pentru că ar fi dorit să-l asculte pe D. Dinicu în variațiunile *Kaiser-Quartett*, deoarece cam așa ar decurge din afișul în care este trecut primul. Din necesitatea de a îndrepta o eroare, I. L. Caragiale, în *Instituțiile de artă* (*Epoca*, II, 6 august 1897, p. 1—2), cere lui Spiru Haret, Statului, să nu se amestece în artă, susținînd că teatrul și muzica se pot dezvolta doar acolo unde există amatori sinceri care își pot permite să o susțină material. Constatarea dramaturgului în problema Teatrului Național și al Conservatoarelor se soldează cu un categoric refuz, fundamentat pe credința că nu o susținere artificială va servi artelor, ci propria lor putere de viață.[139]

Polemistul I. L. Caragiale nu poate rămîne indiferent cînd despre muzica noastră apare un articol defăimător în *Berliner Signale*, datorat lui dr. Emil Kolberg, și intervine vehement, blamîndu-l pe autor, susținînd că este neinformat și de rea credință. Bineînțeles că I. L. Caragiale, care scrie în *Epoca*, din 19 iunie 1897, preia materialul articolului după *România Muzicală* (numărul din 18 iunie 1897), fiind necruțător, revoltîndu-se contra defăimărilor și jignirilor care ni se aduc. Folosindu-se de citate, scriitorul acuză de infamie și transcrie scrisoarea protest a profesorilor de la Conservator, care au luat atitudine în fața calomniilor că la București nivelul vieții muzicale e scăzut, că publicul e nepregătit...

Se iau pe rînd punctele din scrisoare, interogîndu-se dacă redacția revistei berlineze răspunde de ce s-a scris; dorește să cunoască cine a dat informații semnatarului și cere presei noastre muzicale să respingă insultele, considerîndu-le riscante și lipsite de eficacitate. Totodată, prin intermediul presei se poate interveni și mai energic, pentru ca altădată neamțul să nu mai cuteze să vorbească de „inferioritatea României în privința muzicii și instituțiilor de educație muzicală!!“[140]

---

137 Idem, ibidem.

138 Idem, ibidem.

139 Referiri la muzică se strecoară mereu în publicistica lui I.L. Caragiale. În: *Pîinea noastră cea de toate zilele* (*Drapelul*, 19 noiembrie 1897, p. 1) se invocă „divinului Bach“ care și-ar fi spart clapele, „renunțînd a mai lăuda pe Domnul la organe, auzind fiorul cu care mulțimea din București, într-o seară, cînta cu glasuri tremurînde, îngerești, sublimul imn, psalmul ridicător la ceruri: „Pîinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi!“. .

140 Caragiale, I.L. *Ofensă gravă. Opere*, III, p. 120.

Spiritul articolului e categoric, indignarea scriitorului și dorința de susținere, de reabilitare a artei muzicale românești e peremptorie, din titlu și încheiere, dar nu numai, prin tonul său retoric, se creează impresia că, pe alocuri, datorită nelipsitei causticități, argumentele nu-l favorizează. Bunăoară, arată că trebuie invocați artiștii noștri și sugerează o listă de nume ce ar începe cu Tamberlic și s-ar încheia cu d. Rosé, concertmaestrul operei imperiale din Viena. Se va scrie de numărul orchestrelor noastre permanente, se va face statistica pianelor, se va arăta cît cîștigă o primadonă, ca și diapazonul larg al repertoriului liric... I. L. Caragiale promite că slujitorii presei române își vor face datoria și recurge la termeni muzicali într-o ingenioasă cooptare: „Da! Vom proceda *con brio*, însă fără precipitare, păstrînd tactul și măsura. Vom dezvolta *leich-motivul* nostru în toate tonurile. Vom face un zgomot asurzitor și mereu *crescendo*, pînă ce vom atrage atențiunea publicului european asupra numitului dr. Kolberg, probînd că această operă e un complet *fiasco*".[141]

Dar și mai edificatoare pentru acest gen de interferare literară cu muzica, prin folosirea termenilor specifici este: *Din albumul unei pianiste, Urare din partea vechiului său profesor, maestrul Tremolo.*"[142]

Și în poeziile antisimboliste, I. L. Caragiale recurge la noțiuni cu trimitere muzicală: *Triolete simboliste, Sonet brutal, Balada Finiș, Litanie, Da... nebun!* În aceste poezii, I. L. Caragiale pornește de la modelele furnizate mai ales de *Literatorul*, persiflîndu-le, șarjîndu-le, amuzîndu-se. Apar teme, motive, împerecheri de cuvinte de cunoscută rezonanță. În *Da... nebun!:* „Pe coardele acestei lire / Voi intona un cînt sublim..." În celebra poezie *Din caetul unui poet simbolist* apar versurile „O, rimă, Muza mea! o, rimă!". Se întruchipează din nou lira, instrumentul figurativ predilect al poeților. Harpa apare în *Tot de mine*, unde poetul preferă să ardă „coardele în flăcări" decît să constate cum „... cîntul meu ar fi o marfă"... Psalmul și laudamus-ul e invocat în *Finiș*, „sonet simbolist decadent", iar în *Triolete simboliste*, muzica e implicată în versul: „Un glas de trîmbiță mai sună"...

Aristonul — instrumentul mecanic muzical — devine pivotul ironiei în *Coloana V-a...* (*Drapelul*, 23 noiembrie 1897, p. 1), favorizînd variațiuni cu trimiteri la utilitatea cronicii literare. Se invocă vremurile de altădată, cînd la sindrofii cucoanele cîntau la chitară, iar apoi la piano. În zilele sale e la modă aristonul, la care nu trebuie să exersezi „opt sau zece ani, ci cîteva zile"... Lansează teze ca: „Eu am mult talent la muzică", „muzica îndulcește moravurile", „muzica e un lux", ... într-o broderie savuroasă de sensuri și implicații ale muzicii în viața mondenă...

---

[141] Idem, ibidem.

[142] *Moftul Român*, București, 5, 11/II 1893, p. 4; *Opere*, III, p. 257. „Să-ți fie viața o *simfonie cerească*. Cînd te vei mărita să ai parte de un bun și vrednic dirijor care să știe bate bine *măsura*. Zi cu zi, da *capo al fine*, viața să vă fie un *acord perfect*. Să vă ferească Dumnezeu, marele *armonist*, de orice *disonanță*. Totuși să fii totdeauna *forte*. Chiar dacă te vei sfădi numai cu dirijorul tău ca *intermezzo*, fă-o *pianissimo*, însă *rizoluto;* caută numai să ai un *motiv chiaro e brillante;* evită cu toate acestea prea multe *variațiuni* și *fiorituri* cari nu mai intră în gustul modern. Dacă vezi că nu merge poți s-o iei cu o *octavă* mai sus. Să trăiți *largo*, să petreceți *allegreto scherzando con brio*. Orice veți dori *presto* să se îndeplinească. Și cînd vei fi stăpînă în casă, pentru ca menajul să meargă cu *tact* și *con motto* nu uita să iei bine seama la *chei*."

Scanned with OKEN Scanner

O comparație interesantă a teatrului cu orchestra găsim în *Teatrul Național,* simfonia ce se execută corespunzînd dramei. Fiecare instrument își are rolul său scris în partitură, neadmițîndu-se nici o abatere de la ea, deoarece ar compromite ansamblul. Solistul („virtuozul") e convins că orchestra e bună numai pentru a-l acompania. Consideră că teatrul nostru are atributele unei orchestre de prestigiu, însă lipsește maestrul care să tacteze, adică conducătorul artistic. Din nou, Caragiale recurge la cuvîntul „charivari" pentru a sublinia nerînduiala din teatru, unde artiștii, „... neavînd maestru de capelă, care să le țină măsura și să le dea tonul, unul merge adagio, altul, presto ... și ce iese? un *charivari*".[143]

Fraza care are un charm deosebit, conține suficiente nepotriviri, bunăoară, aceea că maestrul de capelă, adică dirijorul unei orchestre, ar da tonul... În ceea ce privește creația pe care Teatrul Național s-ar cuveni s-o cultive, recurge la o metaforă foarte bine găsită, pentru a sublinia însemnătatea autorilor de mare prestigiu: „Nouă ne trebuie însă o simfonie de Beethoven, nu variațiile lui Paganini".[144]

Menirea Conservatoarelor îl preocupă în *Cronică* (*Universul,* 8 octombrie 1899, p. 1), exprimîndu-și insatisfacția pentru că nu dau rezultatele așteptate, adică muzicieni de prestigiu. Scriitorul identifică Conservatoarele cu fabricile, producînd: profesori de muzică vocală ori piano pentru *demoazele,* „cîntăreți lirici pentru biserici și paraclisieri cuvioși pentru operă-pardon! pentru Academia națională de muzică ... și instrumentiști pentru formațiile din birturi". Rîndurile sale, iarăși, sînt pigmentate cu fraze usturătoare, cu vorbe de spirit. Acceptă, într-un fel, motivul slabelor rezultate ce ar putea fi invocat de Wachmann sau Caudella, cum poți pretinde să iasă talente dacă nici unul nu a intrat?

Aceasta, în contextul tezei enunțate fugitiv, dar limpede, că românului îi lipsește „aplecarea" spre muzică. Scepticismul său în această direcție nu poate fi clătinat nici de „mari talente" ca Ștephănescu și Enescu, care ar reprezenta „un spirit superior, un talent inventiv, un muzic de concepție", deoarece ei nu sînt produși în Conservatoarele noastre. Adevărul e că Ștephănescu fusese elev al Conservatorului bucureștean, după care s-a perfecționat la Paris.

Puterea de fascinație a geniilor interpreți e abordată în *Eleonora Duse-Monnet Sully* unde este magistral surprinsă puterea de seducție a lui Paganini, virtuosul de strălucită reputație.[145]

În sfîrșit, I. L. Caragiale abordează cu multă seriozitate problema educației artistice prin teatru și muzică, într-un *Raport către D. Barbu Șt. Delavrancea, primarul Capitalei,* sugerînd municipalității măsuri pentru înviorarea mișcării muzicale, cu referiri la orchestre simfonice, tarafuri și fanfare.

---

[143] Caragiale, I.L. *Teatrul Național.* În *Evenimentul,* Iași, 13 februarie 1898, p. 1.

[144] Idem, ibidem.

[145] În: *Pagini literare,* 1899, 17 octombrie, p. 3. „Se povestește că într-un concert, prodigiosul Paganini a rupt pe rînd, una cîte una, trei coarde ale magicei sale alăute, și a continuat să execute bucata pe o singură coardă, apoi a frînt arcușul și, aruncîndu-l jos, a continuat *pizzicato* pe coarda ultimă; la urmă, transportat, a rupt și ultima coardă și a făcut *fermato* concertului bătînd, cu degetele lui noduroase, două *grupetti* de tambur pe dosul instrumentului."

Voia ca la București să existe o mare orchestră simfonică, aptă să susțină concerte cu regularitate, la prețuri accesibile, inaugurînd „era unei serioase dezvoltări a gustului muzical la noi".[146] Arată că în capitală, în decursul anilor, ființaseră mai multe orchestre cu profiluri variate, alcătuite la întîmplare, după criterii adeseori meschine, care nu puteau emite pretenții la a se constitui într-un ansamblu. În asemenea orchestre au activat și activează instrumentiști distinși, însă contopite la numitorul comun al întregului, nu pot evita „producții mai mult sau mai puțin îngălate" (cuvînt ce mai fusese folosit în sensuri identice cînd scrisese despre orchestrele lui Wachmann și Peters), neputînd cîștiga marele auditoriu. Cît privește orchestrele de consum din localurile de petrecere, ele nu aspiră la performanțe artistice. Taraforile de lăutari intră, de asemenea, în constelația orchestrelor din București și, remarcăm, să spunem, o schimbare față de această categorie de muzicieni și muzică, comparativ cu anul 1896. Acum, I. L. Caragiale vorbește de lăutari cu respect, arătînd că în repertoriul lor primează muzica națională, explicîndu-se că este „... foarte interesantă ca motive și forme melodice", lipsită de combinații armonice, „după obicei și tradiție" evidențiază și structuri primitive, în spiritul tradiției lor orientale. Remarcă în mediul lăutarilor prezența unor mari interpreți, virtuozi cu o dexteritate remarcabilă, atingînd parametrii unei măiestrii deosebite care, dublată de spontaneitatea interpretării, contribuie la obținerea succeselor în capitalele europene unde concertează.

Cu toate acestea, scriitorul constată că lăutarii sînt agramați muzicali, execuția lor bazîndu-se pe învățarea după ureche (lăutarii fiind „urechiați"), adică pe o practică ce nu le permite escaladarea unor genuri mai complexe.

Lăutarii mai sînt judecați prin prisma unor criterii care nu le caracterizează arta, precum, că nu pot cînta muzică europeană, deoarece n-au varietatea necesară de instrumente și nici școală sistematică. Din această cauză, aportul lăutarilor la influențarea educativă este nulă, funcționalitatea artei lor fiind aceea de accesoriu la petreceri zgomotoase. Așadar, I. L. Caragiale privește muzica lăutarilor din punct de vedere al eficienței sale în formarea intelectuală a publicului. Concluzia sa deschide perspective și face trimiteri spre rolul muzicii populare în creația profesionistă: „Comoară în stare masivă astăzi, ea așteaptă încă pe aceia cari să o ridice la demnitatea artei europene."[147]

Ceea ce i se pare imediat realizabil, pe linia vulgarizării artei muzicale, și-i propune primarului capitalei, este organizarea unor concerte populare în timpul verii pe care să le susțină fanfarele militare, deoarece cei ce muncesc cu trupul au nevoie pentru recrearea forțelor de petreceri intelectuale...

I. L. Caragiale este un fervent partizan al racordării muzicii noastre la filonul european, deplîngînd că patru veacuri n-a străbătut vîntul Renașterii la noi, și că luminile care au pătruns au fost: „slabele licăriri ale candelei bizantine, întunecate și acelea de palida și fioroasa semilună".[148]

---

[146] Caragiale, I.L. *Raport către D. Barbu Șt. Delavrancea, primarul Capitalei.* În: *Universul,* 25 mai 1900, p. 1; *Opere,* V, p. 324.

[147] Idem, ibidem.

[148] Idem, ibidem.

În ultimii ani ai vieții, deși muzica ocupă un loc tot mai însemnat în preocupările sale, articolele cu tematică muzicală sînt restrînse. Se invocă muzica, obiceiul vechi al unor familii de boieri de a-și angaja profesori de instrument (*Publicul Teatrului Național — Universul*, 20 octombrie 1900, p. 1), se ironizează o serată muzicală organizată de cercul lui Al. Macedonski, la care „se aud armonizările dulci ale dlui Kratochvil-senior" (*Clavir și stigleți*, semnat Falstaff, *Moftul Român*, 27 mai 1901, p. 4). I. L. Caragiale avea relații bune cu acest muzician care ar fi colaborat la reușita spectacolelor cu comediile sale, oferindu-i romanțe și marșuri. *Cazarma română* cu muzica lui Kratochvil era apreciată de Caragiale și nu numai.

Un fierbinte apolog dedică copilului precoce, pianistei cu o prezență susținută în viața concertistică europeană, Cella Delavrancea, față de care scriitorul a nutrit o sinceră admirație (*Universul*, 4 mai 1909, p. 1).

Scrierile în care muzica este prezentă, într-un fel oarecare, semnate de autorul *Scrisorii pierdute*, sînt o mărturie reconfortantă a locului pe care această sublimă artă l-a ocupat în sufletul său. I. L. Caragiale a intuit muzica și a înțeles cît de importantă este pentru om. Bănuim că scrierile reflectă mult mai puțin pasiunea dramaturgului pentru arta sonoră decît a existat în realitate. Spre aceasta ne îndeamnă corespondența sa ca și mărturiile unor contemporani. Dar puținul care-l avem la dispoziție e îndeajuns pentru a proiecta personalitatea sa preocupată de frumos, vederile sale pertinente și felul în care a înțeles și apreciat valorile artei muzicale. Într-un fel, I. L. Caragiale, prin exemplul său, demonstrează că artistul autentic se completează prin comuniunea cu o altă artă.

Se pare că în anii autoexilului, la Berlin, a scris cronici muzicale în limba germană, al căror conținut și soartă nu o cunoaștem. Cercetările acestui aspect ar fi de natură să întregească imaginea asupra lui I. L. Caragiale, în ceea ce privește gustul și ideile sale despre muzică.

OCTAVIAN TĂSLĂUANU

Publicistul neînfricat născut la Bilbor-Mureș, susținător fervent al demnității și originalității culturii românești, a nutrit sentimente de afecțiune pentru arta sunetelor căreia i-a consacrat cîteva articole prilejuite, îndeosebi, de manifestările vieții muzicale din Sibiu.

Mai întîi, schițează portretul compozitorului Iacob Mureșianu, prezentîndu-i succint opera.[149] E atras de pitorescul și substanța românească a partiturii *La șezătoare* și semnează o înflăcărată cronică dedicată spectacolului Reuniunii române din Sibiu, considerîndu-l „... eveniment în mișcarea noas-

[149] Tăslăuanu, O.C. *Iacob Mureșianu*. În: *Luceafărul*, Sibiu, IV, 23—24, 15 decembrie 1905, p. 500.

tră artistică".[150] Cunoscător al tendințelor naționale, lăudînd muzica rusă și norvegiană pentru că apelează la izvoarele folclorului, scriitorul salută realizarea lui T. Brediceanu, deoarece se întemeiază pe cele mai savuroase fructe ale creației țărănești. După ce descrie acțiunea și contribuția interpreților, O.C. Tăslăuanu conchide „... numai o muzică bazată pe melodiile noastre populare va reuși să împlinească dorința noastră națională: «Vom Herzen möge es wieder zu Herzen gehen», cum zicea Beethoven".[151]

Atent la împlinirile artei interpretative, este prompt în aprecierea concertelor susținute de cîntărețele Lucia Cosma (*Luceafărul*, XII, 5, 1 martie 1903), Veturia Triteanu (XII, 13—14, 1 iulie 1913) și de pianista Cella Delavrancea (XII, 20, 16 octombrie 1913).

Reprezentații de operă în Ardeal[152], îi oferă prilejul lui O. C. Tăslăuanu să facă o serie de aserțiuni privind ridicarea spectaculoasă a românilor la formele înalte ale culturii, ca și importanța luminării poporului prin manifestări artistice. Bucuros că reuniunea din Sibiu abordează genuri complexe de artă ca opera, demonstrînd aptitudinile, disponibilitățile și performanțele obținute în această direcție, constată cu regret că nu se va putea menține o atare întreprindere, deoarece costa mult, iar noi eram prea săraci pentru un asemenea lux. Extrem de interesante sînt gîndurile publicistului despre valoarea inspirației din cel mai autentic strat folcloric, muzica țărănească, în care excelează doina străbună. În felul său, O. C. Tăslăuanu e un ideolog, un militant înflăcărat pentru o artă profund națională, implantată adînc în seva creației orale țărănești.

Preocupat de aceste idei, scriitorul, care semna cu pseudonimul Codru T., îi solicită lui George Dima un interviu, apropo de *muzica românească*, în care se emit considerații de mare profunzime, prima fiind o deschidere a problemei de o limpezime cristalină. „Un popor cum este neamul românesc, care după atîtea veacuri de vijelie, își are în toate locurile comoara de poezie populară, a trebuit să aibă de la început și o muzică proprie populară ..."[153] Interviul este, în fond, o admirabilă dizertație asupra originalității muzicii românești, în primul rînd populară, insistîndu-se asupra fizionomiei sale distincte, subliniindu-se totodată cît de utilă poate deveni în procesul creației savante, putînd genera o muzică cu o individualitate proprie, pe care compozitorii o pot face, aidoma compozitorilor ruși, să strălucească în peisajul universal.

Compozitorul pe care-l prețuia mult era Tiberiu Brediceanu, deoarece el descoperise „diamantele sufletului țărănesc", el îi prilejuiește asociații cu Glinka, Grieg, el îi oferă speranțe într-o măreață împlinire muzicală.[154]

---

[150] Tăslăuanu, O.C. *La șezătoare. Icoană din popor, muzică pe motive românești de d. T. Brediceanu, textul de C. Sandu-Aldea și dr. I. Borcia.* În: *Luceafărul*, VII, nr. 14, 15 iulie 1908, p. 339.

[151] Idem, p. 341.

[152] Tăslăuanu, O. C. *Reprezentații de operă în Ardeal.* În: *Luceafărul*, XII, 13—14, 1 iulie 1913, p. 413—415.

[153] Codru, T. (Tăslăuanu, O.C.) *Muzica românească. De vorbă cu d. Gh. Dima.* În: *Luceafărul*, XII, 5, 1 martie 1913, p. 175.

[154] Tăslăuanu, O.C. *Informații literare și culturale.* Sibiu, W. Krafft, 1910, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

A. D. XENOPOL

Omul de cultură, A. D. Xenopol a semnat articole ocazionale despre muzică, chiar cronici ce reflectă activitatea concertistică din Iași, între 1895 și 1913.[155] Sînt cunoscute aplicațiile sale spre muzică, cînta la pian într-un cerc intim, lua cu plăcere parte la ansambluri camerale. Oscar Pursch nu ezită să-l considere un bun muzician,[156] căci studiase pianul la Berlin, în 1867, cu Roideche, iar Nicolae Iorga scria despre el... „muzicianul ale cărui degete erau obișnuite a umbla pe clape în ceasurile libere."[157]

Încă în 1868 remarcă pașii uriași pe care-i face muzica pe linia caracterului național. (*Cultura Națională*).[158] De pe o asemenea poziție, era firesc ca esteticianul, filosoful și istoricul ieșean să vehiculeze păreri bine fundamentate și verificate despre muzică și muzicieni, în conferința „Influența muzicii asupra afectului," ținută la Iași (23 februarie 1877), iar în *Cugetări* să-și exprime admirația pentru muzica lui Verdi.[159]

În tinerețe prețuia creația lui Beethoven, părîndu-i că multe pagini se aseamănă cu muzica românească. Astfel, finalul *Sonatei op. 1* „... aduce așa de bine cu un cîntec românesc." Intenționa să cerceteze dacă „muzica se poate clasa deosebit după graiul poporan."[160] Preocupările acestea s-au oglindit și în conferința *Muzica populară*, susținută în cadrul *Prelecțiunilor* populare ale „Junimei" din 1874.

Susține „îndrăzneala" lui G. Musicescu pornită din dorința modernizării stilului coral armonic, de a recurge la vocile feminine în corul Mitropolitan din Iași.[161] Revine la tema dezvoltării cîntării corale, recurgînd la un ton polemic, pentru a combate pozițiile refractare și anchilozante ale celor care nu acceptau înnoiri în plasma vieții noastre muzicale.[162]

Urmărește cu interes afirmarea interpreților români: Enescu (*Voința națională*, nr. 3365, 28 februarie/11 martie 1896, p. 2), Mircea Bîrsan (*Evenimentul*, nr 219, 29 martie 1912, p. 3). În una dintre primele cronici despre arta copilului Enescu, care apăruse cu Th. Fuchs pe podiumul Ateneului, A. D. Xenopol observă agilitatea violonistică, acuratețea, eleganța staccato-ului, claritatea dublelor coarde, asociate cu o adîncă vibrație interioară. Concluzia istoricului: „Cîntecul său e perfecțiunea însăși..."[163]

---

155 Zub, Al. *A.D. Xenopol. Bibliografie.* București, Edit. enciclopedică, 1979.
156 Pursch, O. *Amintirea unui muzician, Dlui A.D. Xenopol.* În: *Rampa*, III, 734, 15 iunie 1914, p. 1.
157 Iorga, N. *O viață de om așa cum a fost.* Ed. îngrijită de V. Râpeanu și Sanda Râpeanu. București, Edit. Minerva, 1976, p. 144.
158 Xenopol, A.D. *Scrieri sociale și politice.* Ed. de N. Gogoneață și Z. Ornea. București, Edit. științifică, 1967, p. 137.
159 Xenopol, A.D. *Cugetări,* În: *Verdi,* Iași, I, 1 aprilie 1901, p. 1.
160 Idem, p. 313.
161 Xenopol, A.D. *Corul Mitropolitan din Iași.* În: *Arta,* Iași, IV, 4, 1895, p. 99—104.
162 Xenopol, A.D. *Muzica corală în România.* În: *Evenimentul,* Iași, III, 677, 8 iunie 1895, p. 3.
163 Xenopol, A.D. *Concertul Enescu.* În: *Voința națională,* București, XIII, 3365, 28 februarie/11 martie 1896, p. 2.

Ceea ce însă pare ca foarte important este remarca sa privind facultatea componistică a faimosului muzician care ar prevala asupra laturei violonistice fiind şi mai preţioasă: „Tînărul Enescu are însă şi un însemnat talent de compoziţie. Şi aceasta am considerat-o noi ca o însuşire superioară chiar neîntrecutului său talent de muzician". Distingem în aceste remarci intenţia de a-l

A. D. Xenopol

încuraja pe Enescu să abordeze mai susţinut domeniul compoziţiei. Nu poate fi scăpat din vedere că savantul a rămas pentru totdeauna un admirator al lui Enescu. Asistă, la Paris, la concertul din 19 decembrie 1908, cînd tenorul J. Altchewski, acompaniat de compozitor, prezintă în primă audiţie *Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot*, iar în 1916, îşi depune semnătura, ca academician, pentru a susţine admiterea muzicii, prin Enescu, în înaltul forum al ştiinţelor româneşti.[164] Elogiază *Poema română* şi sesizează diferenţa dintre creaţiile rezultat al unei „producţeri originale" şi creaţiile axate pe citate turnate în formele acreditate. Curios, deşi pare adeptul acestei din urmă metode, persevereză în credinţa că ponderea influenţei europene domină în ansamblul creaţiei enesciene în detrimentul celei româneşti. Această observaţie o făcuse însă în 1912.[165]

[164] Voicana, M., Firca, Cl., Hoffman, A., Zottoviceanu, E. *George Enescu.* Monografie, Bucureşti, Edit. Academiei RSR, 1971, p. 346 şi 450.

[165] Xenopol, A.D. *Rîşnovul de lîngă Braşov.* În: *Viaţa Românească*, Bucureşti, VII, 5, 1912, p. 221.

Mai multe cronici vizează concertele organizate de Conservatorul ieșean, susținîndu-le cu entuziasm, deoarece aduc un aport la înviorarea mișcării artistice. Sînt lăudați Mezzetti, Caudella. A. D. Xenopol apreciază *Cvintetul cu pian* al lui Caudella (*Evenimentul*, IX, 77, 26 aprilie 1901, p. 1), iar cu ocazia sărbătoririi din 1906 îl consideră „. . . neîntrecutul maestru ieșean".[165] Preocupat de cultivarea auditorilor ieșeni, A. D. Xenopol recomandă, în faza debutului orchestrei, înscrierea în programele concertelor a acelor creații care să cîștige, care pot fi savurate, deoarece era „esențial de a nu se prezenta publicului la început bucăți pe care să nu le poată înțelege, să nu fie de o frumusețe deosebită."[167] Recomandă uverturile la operele: *Muta din Portici, Martha, Don Juan* și *Wilhelm Tell*, deci, creații de mare accesibilitate, pe care le prețuia în mod deosebit.

Prețioase observații și idei despre muzică se află în articolul *Rîșnovul de lîngă Brașov*, unde petrece un timp și are posibilitatea să cunoască viața românilor din acest pitoresc colț al țării Bîrsei. Printre multe informații avem cîteva cu caracter muzical, astfel, corul bisericii era condus de Bratu Tipeiu.[168] Într-o excursie montană, grupul lor a fost călăuzit de unul Bude, cîntăreț din fluier, în repertoriul căruia a descoperit, spre mirarea sa, melodiile *Mîndruliță de la munte* de G. Ștephănescu și *Ce te legeni codrule* de Scheletti. Insistînd asupra acestor compoziții, nu șovăie să asemene piesa lui Ștephănescu, bănuim, ca popularitate, cu Aria Toreadorului din *Carmen*. De aici ajunge la convingerea că muzica românească are șanse de a crea un stil nou în muzica europeană, „. . . cu condiția ca un geniu să închege o inspirație" . . . în genul celei preconizate de cei doi autori, dar într-o manieră mai elaborată.

Este limpede că a fost și el preocupat de afirmarea unei muzici naționale, pornindu-se de la matricea stilistică a muzicii populare,[169] pe baza căreia „. . . s-au putut crea lucrări nepieritoare în spiritul muzicii naționale polone de către Chopin, a celei boeme de Smetana, a celei rusești de Glinka, a celei scandinave de Grieg, în sfîrșit chiar a celei ungurești de Liszt, și nu s-ar putea face același lucru cu geniul absolut original al muzicii românești?"

Opiniile sale despre Wagner apar în contextul aprecierii critice a excelor de încărcătură simfonică la compozitorii moderni. „Geniu muzical neasemuit — Wagner păcătuiește prin aceea că era și filosof, ceea ce a determinat ca în lucrările de maturitate, sub greutatea strivitoare a încărcăturii ideatice . . . muzica se îndepărtează de adevăratul ei caracter: reproducerea conținutului sufletesc pe calea puternică a neconștientului."[170]

---

166 Xenopol, A.D. *Jubileul dlui Eduard Caudella*. În: *Arhiva*, Iași, XVII, 11 noiembrie 1906, p. 524.

167 Xenopol, A.D. *Al 2-lea concert simfonic*. În: *Evenimentul*, Iași, XIII, seria II, 249, 24 decembrie 1905, p. 1.

168 Xenopol, A.D. *Rîșnovul de lîngă Brașov*., op. cit., p. 197.

169 Idem, p. 221.

170 Xenopol, A.D. *Al III-lea concert simfonic*. În: *Evenimentul*, Iași, XIV, seria II, nr. 14, 1 martie 1906, p. 1.

EMIL D. FAGURE

Publicistul E. D. Fagure (Samuel Honigman), cu o carieră prodigioasă, în repetate rînduri a marcat în articolele sale mişcarea muzicală, scriind mult despre tot ceea ce merita, etalînd norme judicioase în evaluarea fenomenului artistic. A sprijinit cu tărie afirmarea muzicienilor români, pledînd pentru o largă difuzare a frumosului, pentru o mai angajată participare a artei sunetelor în viaţa culturală. Materiale cu destinaţie muzicală aflate sub semnătura lui E. D. Fagure (la început sub pseudonimul E. D. F.) se întîlnesc în numeroase periodice, cu prioritate în *Adevărul*, depăşind chiar etapa de care ne ocupăm în prezentul volum.

Martor al debutului bucureştean al lui Enescu, în calitate de compozitor, E. D. Fagure este convins că măiestria violonistului va fi, în timp, estompată de talentul creatorului. *Poema română* nu necesită aplauze, oferite cu generozitate, pe consideraţii pur patriotice, deoarece conţine suficiente atribute artistice care s-o impună. Ca atare, ea putea fi judecată prin prisma creaţiei fără accesorii extramuzicale.[171] Sesizarea acestui aspect ne apare suficientă pentru a distinge în E. D. Fagure un om de cultură care a intuit esenţa coeficientului muzical datorat lui George Enescu.

Ideea primordialităţii compozitorului în multipla personalitate a lui George Enescu revine după trei ani, în cel mai consistent material pe care-l semnează E. D. Fagure în acest domeniu de cultură: *Românii în muzică* (*Adevărul*, XVI, 4576, 25 februarie 1903, p. 1), în care dezbate aportul românilor în arta muzicală, înţelegîndu-se prin aceasta ... „nici compunerea de danţuri, nici transcrierea în note şi armonie primitivă a motivelor populare, nici chiar interpretarea muzicală pe diferite instrumente, ci înţelegem contribuţiunea noastră naţională în arta muzicală universală."

E. D. Fagure recunoaşte meritele „antemergătorilor" care au deschis gustul pentru marea muzică, dar pomeneşte doar compozitorii cu nume neromâneşti: Ioan Andrei Wachmann, A. Flechtenmacher, L. Wiest, Francisc Caudella şi Eduard Caudella. Atenţia sa e pironită asupra lui George Enescu, în care vede realizarea tuturor idealurilor noastre muzicale.

„Primul român care vine, înarmat cu toată ştiinţa atît de complexă a muzicei moderne şi încearcă a crea la noi este tînărul George Enescu. Cu dînsul muzica noastră intră în mişcarea muzicală a Occidentului şi acesta e un moment istoric pentru arta muzicală la noi".

După ce-şi argumentează teza, invocînd noile creaţii abia ascultate în primă audiţie, publicistul E. D. Fagure îşi încheie *Notele* cu o previziune: „Viitorul lui Enescu e în compoziţie" ... Astfel, articolul *Românii în muzică* nu numai că este extrem de pertinent în sesizarea esenţei istorice a fenomenului muzical autohton, dar conţine şi adevăruri pe care timpul le-a confirmat întru totul.

---

[171] Fagure, E.D. *Enescu*. În: *Adevărul*, XI, nr. 3103, martie 1898, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este exclus ca lui E. D. Fagure să i se datoreze inițiativa *Galeriei noastre muzicale* din martie 1898, nesemnată, în care se demonstra că arta sunetelor cucerește tot mai mulți ascultători și, important, că cei care o profesează nu mai sînt străini, ci români. În ciuda unor aspecte contestabile în respectiva anchetă, a unor afirmații ce denotau insuficienta aprofundare a problemei, ancheta a fost de natură să semnaleze arta muzicală autohtonă ce exista ca manifestare superioară a profesionalismului.

Cronicile muzicale ale lui E. D. Fagure au fost presărate în periodicile vremii, fapt pentru care cu greu pot fi adunate la un loc, deși ideile ce le străbat ar fi de natură să justifice un gest de restituire. Oricînd, un volum, deși se pot realiza mai multe, cu scrierile lui E. D. Fagure, pe teme muzicale, va fi un volum de mare interes, deoarece materialele erau scrise cu aplomb, cu nerv și vehiculau idei ce adeseori conțin adevăruri eterne. Surprinse disparat aici, distingem o constantă proiectare a interesului pentru creația muzicală românească. Scriind despre un concert al Coralei *Carmen*, publicistul se oprește asupra *Mănăstirii Argeșului* de Iacob Mureșianu, remarcînd coloritul național, deși recitativele și momentele vocale mai ample suferă de influențele muzicii wagneriene și italiene. Creația lui Iacob Mureșianu e cotată ca valoroasă, avînd continuitate ca stil și o doză pregnantă de atribute ce-i conferă specificitate națională.[172]

E. D. Fagure pare obsedat de gîndul că unele creații semnate de compozitorii noștri ar fi putut beneficia de succes, numai că trebuiau programate și încurajate. Ca atare, ori de cîte ori are ocazia, subliniază calitățile partițiunilor, ca atunci cînd scrie despre poemul simfonic *Thalassa* (*Talatta*) de A. Castaldi, căreia îi sesizează o serie de calități privind inspirația, programatismul, orchestrația. În consecință, ... „poemul a obținut un mare și sincer succes — nu numai de stimă“ ...[173] Dar, scriind despre o altă partitură a aceluiași compozitor, *Poemul orelor*, are rezerve, motivîndu-le că ar avea un caracter decadent „... prin intențiile senzual-coloristice ale discursului.“[174]

Sesizînd în Stan Golestan un virtual creator de reputație, E. D. Fagure i-a făcut un elogios portret în *Adevărul* (XIII, 5801, 8 octombrie 1905, p. 1), prezentîndu-l atît ca și compozitor, cît și în calitate de critic, pe care, de altfel, l-a și solicitat să colaboreze prin corespondențe periodice trimise de la Paris. Obiectiv și exigent, remarcă frumusețea vocii lui Tita Ruffo care cîntă la București în trupa italiană de operă.[175]

Nu-i displace genul operetei, în virtuțile căreia are încredere, împotrivindu-se opiniilor care propovăduiau moartea genului, dar îi remarcă în 1914 impasul, datorită abundenței de lucrări mediocre, confecționate în grabă, după rețete ieftine, mercantile.[176] Cu toate acestea, sînt numeroase paginile sar-

---

172 Fagure, E.D. *Al 3-lea concert simfonic al Societății „Carmen“*. In: *Adevărul*, XVIII, 9 mai 1906.

173 Fagure, A.D. *Palatul Ateneului. Al 7-lea concert simfonic sub conducerea dlui D. Dinicu*. In: *Adevărul*, XVIII, 6221, 13/XII 1906, p. 3.

174 Fagure, E.D. *Palatul Ateneului. Al 13-lea concert simfonic: Compozițiile d-lui A. Castaldi*. In: *Adevărul*, XX, 6644, 26 februarie 1908.

175 Fagure, E.D. *Opera Italiană. „Rigoletto“ cu Tita Ruffo. Fluierăturile*. In: *Adevărul*, XIX, 6536, 5 noiembrie 1907, p. 3.

176 Fagure, E.D. *Evoluția operetei*. In: *Teatrul*, București, I, 1, iulie 1914, p. 2.

castice, detunătoare la adresa spectacolelor de operetă, exprimîndu-şi ferm insatisfacţia faţă de avalanşa creaţiilor lipsite de duh şi elementară ţinută artistică. Aprecierile acestea sînt adevărate perle de ironie şi spirit critic.

Ceea ce particularizează profilul articolelor sale despre muzică este aspectul direct, nemijlocit, axat pe realitatea muzicală în contextul necesităţilor vieţii spirituale. Astfel, materialele sale sînt întotdeauna funcţionale, avînd o puternică doză informaţională.

De la această regulă nu abdică nici un articol mai general: *Cultul muzicei,* în care publicistul susţine importanţa acestei arte în reconfortarea morală a omenirii ieşite din război „cu aripile zdrobite". Muzica este arta de care masele au nevoie şi, în acest domeniu, ţara noastră, cu un mare procent de analfabetism, a realizat în ultimele decenii progrese care ne-au plasat „... cu mult mai departe în cultul muzicei decît în acela al literaturii".[177]

Uneori, E. D. Fagure scrie cronici ample şi interesante punctînd, şi în acest fel, evenimentele muzicale. Astfel, în 1913, consemnează centenarul a doi creatori de seamă de operă: Wagner şi Verdi. Referindu-se la uriaşa operă lăsată de compozitorul german şi zelul admiratorilor, constată: „wagnerianismul reuşise să ajungă o piedică izbîndei universale a muzicii lui Wagner, precum nu o dată biserica compromite religiunea."[178] În *Adevărul* din 10 mai 1916, se ocupă de *Damnaţiunea lui Faust,* sub bagheta lui Enescu.

Cu mîndrie, E. D. Fagure remarcă nivelul ridicat şi intensitatea vieţii muzicale româneşti, intrate în circuitul european cel mai activ.

Stilul publicisticii muzicale a lui E. D. Fagure nu diferea de cel ziaristic întîlnit în alte articole, ce se evidenţiau prin pragmatism, sobrietate şi claritate, într-un efort de a nu complica ceea ce se poate spune simplu şi elegant. Care ar fi valoarea acestor scrieri muzicale? Aceeaşi ca şi în cazul unor asemenea articole de substanţă, lipsite de gratuităţi şi epitete de circumstanţă, deoarece E. D. Fagure era un publicist onest, care-şi făcea meseria cu pasiune şi în cunoştinţă de cauză.

NICOLAE IORGA

În vasta sa activitate de cercetare şi elaborare, omul de cultură care a fost Nicolae Iorga a găsit răgaz să conferenţieze şi să aştearnă pe hîrtie gînduri prilejuite de ascultarea unui concert, ori a unei creaţii româneşti. Preocuparea sa pentru muzică se corelează cu interesul purtat afirmării spiritului naţional în toate domeniile. De aceea, nu a scris despre creaţii muzicale ale marilor maeştri, deşi le audiază cu plăcere, ci numai despre piese româneşti, deoarece ele erau produse de minţi ce ilustrau fiinţa creatoare românească.

[177] Fagure, E.D. *Cultul muzicei.* În: *Izvoraşul,* II, 5—8, noiembrie-decembrie 1920, p. 18.

[178] Fagure, E.D. *Centenarul naşterii lui Richard Wagner.* În: *Adevărul,* XXVI, 8495, 10 mai 1913, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Pregătirea muzicală a lui N. Iorga nu excelează, nu era un inițiat printr-o practică corală sau instrumentală. Cu toate acestea, de mic nutrește un sentiment de veneraţie pentru muzică, la conturarea căruia a contribuit profesorul de muzică ce a avut un rol însemnat în formarea sa, în „... desemnarea viitorului". Caietul de teorie muzicală „începea cu vechiul imn medieval de unde vin numele notelor", povestește savantul în *O viaţă de om aşa cum a fost.*[179]

Nicolae Iorga semnalează aportul cîntecelor patriotice la afirmarea conştiinţei poporului nostru: „...din orientalismul nostru provincial... ţîşniră accentele... cîntecelor naţionale, tărăgănatul *Deşteaptă-te române,...* armoniosul *Pe al nostru steag* al lui Ciprian Porumbescu, un Eminescu al muzicei româneşti... şi răsunătoarea de patimi *Marsilieza.*"[180]

La Paris, în timpul studiilor, nu frecventează cu asiduitatea altor tineri români reprezentaţiile lirice şi concertele, dar o ascultă pe celebra soprană Melba, „...cu glasul dur şi rece", pe tenorul Escalaïs. A asistat la premierea şi, totodată, căderea operei *Le Mage* de Massenet (1891).

Antrenat în mişcarea sămănătoristă, devenind unul dintre doctrinarii săi, N. Iorga a început să se apropie de activitatea corală, de lăudabila iniţiativă a lui I. Costescu care avea un cor al elevilor, de Kiriac şi Corala sa *Carmen*, care vehiculau cîntece populare, ceea ce era pe placul său. Începe să scrie pe această temă, elocvent fiind articolul *Coruri* (*Sămănătorul*, 2 mai 1904).[181] Pentru a ilustra cultura germanilor, recurge la o întîmplare, povestind cazul unui francez ce călătorea prin Germania, fiind impresionat de felul în care nişte cheflii au cîntat muzică clasică. E bucuros să constate că în România se află în plină ofensivă o acţiune generală de răspîndire a muzicii prin şcoală, ceea ce îl determină să creadă că această nouă educaţie „...va schimba cu desăvîrşire acest popor".[182] Face apoi un istoric al mişcării corale răspîndite în cercuri largi populare, cuprinzînd şi o bună parte a mediului sătesc, prin a arăta aportul lui Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, G. Dima, Kiriac... Două aspecte i se par pozitive ca rezultat al acestei ample mişcări: primul, că „lumea — nu lumea strîmbăturilor franţuzeşti, ci lumea serioasă — primeşte tot cu mai multă plăcere liturghia artistică a armoniei". Al doilea, datorită cultivării repertoriului naţional „...sînt semne de recunoaştere către drumul spre întemeierea ardentei unităţi culturale româneşti."[183]

Este limpede că N. Iorga vedea în îmbrăţişarea cîntării corale româneşti de către popor o formă de militantism, cu puternice accente patriotice. Participă în Transilvania la serbările ASTREI (de la Sibiu şi împrejurimi), la concertul Reuniunii în 1905, şi satisfacţia e înzecită de puternicul efect al artei naţionale. Aici vede şi mai bine efectul miraculos al cîntecului. „Dna Veturia Triteanu cîntă un cîntec de ţară cu o aşa putere de vibraţie, încît de la cele dintîi modulaţii ale glasului sala întreagă e uimită..."[184] La Sălişte, concertul coral dirijat de Stroe înscrie muzică de Dima, Popovici, Vidu, care-l

---

179 Op. cit., p. 69.
180 Idem, p. 159.
181 Iorga, N. *Coruri.* În: *O luptă literară*, vol. I, *Vălenii de Munte*, 1914, p. 143.
182 Idem, ibidem.
183 Idem, p. 145.
184 Iorga, N. *Serbările de la Sibiu. O luptă literară*, vol. II, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

face să se gîndească mai adînc la sensul ideii muzicale: *Astăzi, mîine, cine știe?*[185] Pe bună dreptate, istoricul își pune mari speranțe în contribuția corurilor la antrenarea conștiinței naționale, la lupta pentru realizarea marilor noastre idealuri.

Nicolae Iorga

În *Sămănătorul* din 13 noiembrie și 25 decembrie 1905, inserează cronici scurte și elogioase, pe care le semnează, la concertele coralei lui D. G. Kiriac. N. Iorga a fost alături de muzician cînd a organizat festivalul coral din 1906, ceea ce și explică prezența sa la Arenele Romane, inclusiv la concertul soldat cu incidentul de răsunet, pe care savantul îl descrie astfel: „Visurile mele se coborîseră în realitate; ținta mea părea ajunsă; hotarul nu aștepta decît cel dintîi vînt de război ca să cadă. Și, deodată, pe scena care-mi părea o *via triumphalis* a neamului, apare un nemțișor bucureștean, maestrul Paschill, venit cu ai săi de la *Turnverein* și *Liedertafel* să cînte un imn regelui în

[185] Idem, p. 58.

limba germană. Nu m-am putut reține și am strigat, cînd alții au venit la rînd: «Cîntați turcește, căci nemțește s-a cîntat»".[186]

În conferințe, inclusiv cu profil muzical, face referiri la cultura muzicală și creația noastră muzicală. Unele afirmații generează replici, ca aceea a lui Caudella care nu acceptă teza că C. Porumbescu ar fi contribuit la dezvoltarea formelor și genurilor lirice în muzica românească, socotindu-se nedreptățit.[187] Nici cîntăreții bisericilor nu sînt satisfăcuți de poziția sa în conflictul lor cu oficialitățile ecleziastice, cerînd mai multe drepturi și considerație.[188] Într-o comunicare susținută în aula Academiei Române, N. Iorga afirmă, între altele, că multe pasaje, teme din *Rapsodiile ungare* de Liszt sînt de origine românească și ar putea fi puse pe două coloane.[189] E o idee ce se mai vehiculase în publicațiile noastre. Dar și după 1920, istoricul va acorda atenție muzicii, am spune chiar mai mare, conferențiind în străinătate, între altele, despre arta românească a sunetelor, și chiar elaborează o lucrare despre muzica românească. Dar aceste aspecte vor constitui obiectul nostru într-un volum viitor.

OVID DENSUȘIANU

Cunoaștem numai cîteva articole cu caracter muzical datorate penei lui Ovid Densușianu, dar sînt îndeajuns pentru a constata natura culturii sale. Promotor al simbolismului, a teoretizat influența muzicii asupra poeziei, indicînd, printre compozitorii de referință, numele lui Wagner, Franck și Debussy. Se deduce de aici că filologul avea un larg orizont muzical, sincronizat la cele mai recente și, într-adevăr, importante tendințe inovatoare, cu un ascendent asupra mișcării literare. În general, O. Densușianu etalează un gust rafinat, polarizat înspre zonele cele mai savante și selecte ale creației muzicale, după cum rezultă din articolul *Simbolismul și celelalte manifestațiuni de artă*, asupra căruia vom reveni mai tîrziu. Dîndu-și seama de însemnătatea unui front coalizat al creatorilor, îi îndeamnă pe artiști să se străduiască să cunoască mai profund preocupările scriitorilor, să-și lărgească necontenit orizontul cultural „...închipuiți-vă, în muzică, pe Wagner fără această stăruință de a se cultiva mereu, de a-și avînta geniul pînă unde ajunsese puțini poeți."[190]

O pledoarie înflăcărată e susținută de O. Densușianu în *Orga și cobza*, în favoarea dezvoltării muzicii profesioniste la noi. Însăși opunerea în titlu a celor două instrumente, ingenioasa metaforă, apare ca o premisă a sfere-

---

186 Iorga, N. *O viață de om...* op. cit., p. 415.
187 Caudella, Ed. *Cîteva mici lămuriri.* În: *Arta Română*, III, 10, 1910, p. 175.
188 *** *O polemică fără sfîrșit.* În: *Cultura*, III, 1, 1913, p. 5.
189 *** Culturale. *Comunicarea dlui Nicolae Iorga la Academia Română.* În: *Curierul Artelor*, III, 19—22, 28 martie — aprilie 1920, p. 5.
190 Densușianu, O. *Artiștii noștri scriitori.* În: *Viața nouă*, VI, 7, 15 mai 1910, p. 122.

lor muzicale pe care le reprezintă, profesionistă şi folclorică, savantă şi orală. Curios, folcloristul care scrisese despre *Graiul din Ţara Haţegului* sau *Viaţa păstorească în poezia noastră populară* pare să se detaşeze, în muzică, de acest strat, optînd pentru forme mai înalte de manifestare muzicală.

Ovid Densuşianu

Într-o călătorie europeană a fost frapat de discrepanţa reperată în nivelurile de cultură muzicală. Într-o gară din Ungaria a auzit un taraf, iar la München, orga. Este posibil, se interoghează el, ca un german cu o educaţie axată pe sonorităţi înălţătoare, să nu se afle la distanţă, într-o ierarhie spirituală, de cei care „... au auzit mereu scărţîiturile cobzei şi mormăiala orientală din biserică?" Iar faptul că nu avem pe bolta muzicală un „geniu muzical", creaţia menţinîndu-se într-un stadiu „înapoiat", poate fi explicat tot pe seama unei anume tradiţii.

Curios, O. Densuşianu nu vedea, în 1911, semnele renaşterii muzicii moderne, pentru el neexistînd nici Enescu, ceea ce şi explică de ce crede că în „ţara cobzei" nu s-ar fi putut naşte niciodată un Beethoven sau un Wagner, ori un muzician care să se plaseze în „rîndul al doilea după ei". Întrevede

însă posibilitatea unei schimbări, a apariției unui geniu doar atunci „... cînd cultura muzicală străină, înlocuind sărăcia muzicii populare și bisericești, va forma, din generație în generație, sufletele și le va îmbogăți cu comorile ei...“[191]

Nu era o teză neintenționată, de vreme ce se adresează direct, cu o asemenea punere a problemei, apărătorilor „artei naționale exclusiviste“. Concluzia sa conține un dram de adevăr, dar este negativistă și cel puțin exclusivistă, cînd susține că „... sufletele pe care le mișcă și azi cobza, să fim siguri că și în alte împrejurări vor căuta aceleași senzații“.[192] Altfel spus, noi românii, în domeniul muzicii, nu trebuie să ne așteptăm la miracole, deoarece am moștenit o cultură muzicală folclorică (cobza) și ne vom menține în cadrele ei atîta vreme cît nu vom importa formele de artă superioare ale Occidentului, pe care să le însușim, difuzîndu-le în masă și făurind o tradiție, în contextul ei. Teză greșită? Nu s-a evoluat în această manieră? Da, numai că, aici apare parodoxal, folcloristul O. Densușianu nu vede o posibilă interferență a muzicii de orgă și cobză și, mai trist, este atît de categoric străin de realitățile muzicale de la noi, pe care nu credem că nu le cunoaște, dar pe care le ignorează cu nonșalanță.

Poziția estetică a lui O. Densușianu trebuie avută în vedere ca o voce izolată ce acordă un credit exagerat muzicii germane, sfiindu-se să vadă o potențială alternativă. Probabil, o asemenea sfidare a muzicii naționale nu a făcut decît să mobilizeze și mai mult factorii determinanți, îi avem în vedere pe muzicieni, să demonstreze că nu numai ceea ce el, figurat, vede prin „orgă“ poate fi marcant în afirmarea muzicii noastre, că „scîrțăiturile cobzei“, iarăși în sens figurat, au avut și continuă să aibă rolul de *violon d'Ingres*, în plămădirea muzicii noastre care, preluînd ceea ce era valoros și util din muzica germană, și-a croit drumul propriu care emană, în sens generalizat sau transant, fiorul muzicii naționale.

Conducătorul *Vieții noi*, revistă ce a susținut orientarea simbolistă și însăși poezia pură, a vehiculat cîteva elemente împrumutate din arsenalul muzical, transferîndu-le versurilor sale. Ovid Densușianu nu a insistat pe simbolurile muzicale sau oferite de muzică, lăsîndu-se antrenat în ostentația cîtorva clișee. Astfel, *Din Simfonia nopții*, poetul e îngrozit de frămîntări ce-i aduc blestem în loc de imnuri sfinte, ceea ce-l face să le repudieze: „În valurile mele suspinele-ntonează / Sinistra simfonie. / Mi-e groază să le-ascult / Furtunile și moartea... /“ Cuvîntul simfonie apare și în *Coboară corbii:* „La glasul nostru-n simfonii / Tresar grădinile pustii...“

Unirea Transilvaniei cu țara îl face pe Ovid Densușianu să compună *Heroica*, poezie de vibrație patriotică, în care glasurile celor mulți sînt asemuite trîmbițelor ce vestesc, și îndeamnă... „Și fiecare glas e-o trîmbiță ce cheamă“.

---

[191] Densușianu, O. *Orga și cobza*. În: *Viața Nouă*, București, VII, 17, 16/II 1911, p. 317.

[192] Idem, ibidem.

SOFIA NĂDEJDE

Cunoscută, prin scrieri literare, destul de palide, și colaborări la *Femeia română*, *Lumea Nouă*, *Evenimentul*, *Contemporanul*, prin articole în favoarea emancipării femeii, Sofia Nădejde a abordat adeseori, începînd cu 1880, și probleme de natură muzicală, cu caracter educativ și de popularizare.

A susținut ideea formării unei arte muzicale românești, considerînd că pentru aceasta ne trebuie un public avizat care s-o susțină, s-o prețuiască, s-o încurajeze. Într-o cronică la un concert al Coralei *Carmen* își exprima convingerea că ... „s-a dat prea mare atenție muzicei străine și nu s-a căutat a se crea o muzică românească cu motive naționale".[193]

MIHAIL DRAGOMIRESCU

Esteticianul M. Dragomirescu acordă mare atenție muzicii, ceea ce presupune cunoașterea valorilor ei. Judecînd după încadrarea muzicii în *Clasificarea artelor* din *Introducere în știința literaturii. Estetica generală*, se conturează o concepție edificată pe o clară sesizare a preceptelor artei. Muzica, prin excelență artă afectivă, dansul, volitivă, capătă, ca și arhitectura, o largă expansiune în antichitatea greacă, dovadă templele, himnurile și procesiunile.

Muzica exprimă lumea sufletească, avînd o valoare simbolică, prin natura sa, putînd traduce în sunete cele mai subtile stări sufletești. În această privință ia în considerație teoriile schopenhaueriene. Își propusese să acorde un capitol operei wagneriene care e întruchiparea desăvîrșită a poeziei cîntate și jucate. Fondul ei era emoția mistică socială, prin miraculosul mitologic. Muzica conferă viață supranaturalului ca în operele lui Wagner: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Walkiria* și *Simfonia a IX-a* de Beethoven.[194]

Ideile sale estetice, cu aplicație la muzică, sînt exprimate, parțial, în articolul *Carmen*, publicat în *Vremea*, la 25 ianuarie 1904. Cucerit de frumoasele coruri axate pe melodii populare, consideră că „epoca de oarbă imitare s-a dus. Nu tot ceea ce strălucește este idealul". Adevăratul ideal și menirea oamenilor de artă este cunoașterea ființei poporului român, în manifestările sale naturale, a agricultorilor și păstorilor, în directă legătură cu trecutul istoric. Orientarea sa spre viața sătească nu trebuie neapărat pusă în contact cu orientarea sămănătoristă, ci cu credința că mediul rural repre-

---

[193] Nădejde, Sofia. *Concertul Societății „Carmen"*. În: *Gazeta Săteanul*, 5/IX, 1902.

[194] Dragomirescu, M. *Scrieri critice și estetice*, vol. I, București, Edit. pentru literatură, 1969, p. 417—418.

Scanned with OKEN Scanner

zintă stratul cel mai puternic și mai definitor al etnicității românești, unde s-a păstrat aroma proaspătă a cîntecelor strămoșești.

Pentru M. Dragomirescu, D. G. Kiriac este un apostol ce a sesizat sursa vitalității în creație, înțelegînd că nu piesele reci, imitațiile străine care constituiau repertoriul școlăresc aveau darul să insufle fiorul românesc în sufletele plăpînde ale copiilor, ci prelucrările cîntecelor neaoșe, scăpate de urgia nefastă a valurilor de influențe străine. Cum Kiriac a demonstrat practic noua direcție în repertoriul școlar, are meritul de a fi „... desfundat un izvor de apă vie din sufletul românesc și ne-a dat un element mai mult de credință în noi și în viitorul nostru ca popor."

M. Dragomirescu are toată considerația pentru muzica maeștrilor europeni, dar nu aceștia ne pot oferi hrana spirituală de care avem nevoie. „Frumos și adînc e Beethoven — înduioșător și patetic e Chopin, încîntător și senin — Mozart, zguduitor și măreț, Wagner; cel ce a ajuns în adevăr să se entuziasmeze de ei păstrează și entuziasmul; ei sunt idealul către care trebuie să țintească orice cultură perfectă. Dar acest entuziasm să nu ne consume sufletul, partea cea mai puternică s-o păstrăm pentru producțiunile neînsemnate dar perfecte în felul lor ale sufletului copilăresc al poporului nostru. Căci numai prin acesta putem ajunge la aceia".[195]

Așadar, M. Dragomirescu lasă să se întrevadă o diferență de nivel între creațiile perfecte ale compozitorilor menționați și creațiile „neînsemnate dar perfecte" ale muzicii românești. Se indică virtuala evoluție ce va fi posibilă tocmai prin grija și susținerea morală a acestora, pe care o vom împlini, fără să ne facem complexe, cu perseverență și răbdare. Împlinirea idealului presupune atingerea parametrilor muzicali la care au ajuns compozitorii universali, cultivînd atributele caracteristice melosului național.

LIVIU REBREANU

Romancierul care cunoștea atît de bine realitățile românești, viața sătească din care nu lipseau horele duminicale, abordează și probleme ale muzicii, dar numai teme organizatorice ardente, e adevărat, de mare interes, etalîndu-și cu limpezime ideile, într-o manieră fermă, obiectivă. În calitate de cronicar teatral al *Rampei*, L. Rebreanu abordează și teme muzicale, ca spre exemplu, *Opereta* (III, 606, 10 ianuarie 1914), în care se referă la *Dora* de I. Brătianu. *Orchestra ministerului* (*Rampa*, III, 698, 1 mai 1914), despre care am scris deja, este un articol de atitudine, într-o situație concretă, jalonînd comandamentele care ar trebui să ghideze activitatea acestui ansamblu. Deosebit de însemnate sînt recomandările privind interpretarea creației originale, grija părintească pe care acest colectiv ar trebui s-o manifeste constant față de compozitorii români și producțiile lor, factor vital în împlinirea aspirațiilor artistice naționale și universale.

[195] Dragomirescu, M. *Carmen*. În: *Vremea*, 25 ianuarie 1904.

O altă luare de poziție în chestiuni ce ne privesc se produce în *Teatrul Național și Opera Română*, aducînd un punct de vedere într-o problemă extrem de cotroversată în 1919, anume: cui să-i fie acordată prima scenă a țării. Conform adevărului că „două săbii nu încap într-o teacă", L. Rebreanu, după ce face un istoric al celor două instituții, arătînd felul cum și-au disputat

Liviu Rebreanu

scena în cursul anilor, ajunge la concluzia că Statul trebuie să le clădească localuri proprii pentru a-și putea desfășura activitatea în condiții normale, de nestingherime reciprocă. L. Rebreanu stăpînește bine problema, ceea ce rezultă din argumentele istorice, artistice, financiare, pe care se sprijină, arătînd în paralel cum au stat și cum ar trebui să stea lucrurile. Foarte răspicat se derulează colaborarea dintre teatru și muzică în primele stagiuni, deoarece conducătorii Teatrului Național au sesizat instinctiv avantajele pe care le ofereau cîntecul și dansul în atragerea publicului românesc la spectacole.

Considerațiile asupra specificității genului de operă apar pertinente. „Opera e o artă de lux, în care muzica, dublată de efectele scenei, generează puternice emoții estetice". Unde nu are dreptate este că opera ar fi o artă ce

se adresează simțirii și nu minții. Nimic mai fals decît o asemenea minimalizare a unui gen ce antrenează, în cel mai înalt grad, gîndirea spectatorului, ce vehiculează profunde idei filosofice. „Chintesență a artei muzicale" ... opera, pentru a realiza o transpunere fidelă a partiturii, „... trebuie să fie din toate punctele de vedere superioară. Cîntăreți buni, orchestră bună, coruri bune, montare bună. Altminterea, impresia va fi deplorabilă și tocmai potrivnică celei urmărite. De aceea reprezentațiile de operă sînt atît de scumpe, de aceea toate operele din lume, cu toate că încasează rețete fabuloase, lucrează cu deficite enorme, pe care le acoperă statul sau acționari generoși".[196]

Lansîndu-se în afirmații despre natura operei, L. Rebreanu riscă teze, în cel mai fericit caz, discutabile. Bunăoară, „textul este un simplu pretext", sau „cuvintele nu au nevoie să fie înțelese".[197] Nici operei „concert în costume" din perioada barocului nu i se potrivesc asemenea norme, necum creațiilor wagneriene, spre exemplu, care nu pot fi concepute fără înțelegerea cuvintelor cîntate. Adevărul dramatic, adevărul expresiei spre care au tins dintotdeauna compozitorii, să ne gîndim la Gluck, Musorgski, Enescu, Berg, nu putea fi conceput fără interferarea muzicii și textului.

Deși opera e internațională, prin definiție, ea trebuie să fie ocrotită de stat și, în consecință, să fie națională, nu atît prin creație, ceea ce iarăși ar necesita corectare, cît prin componența trupei, servind drept stimulent în „înălțarea muzicii naționale". L. Rebreanu se contrazice în supoziții, dar clarifică în cele din urmă punctul său de vedere: opera trebuie să grupeze în jurul ei compozitori (deci creație românească de operă), interpreți, în plus, trebuie să-și românizeze textele. Evident, problemele acestea erau vitale în 1919, cînd „*fantoma* operei române se ridica din nou ..."

L. Rebreanu constată cu satisfacție că ultimii ani au dus la afirmarea unor muzicieni de perspectivă: Castaldi, Otescu, Athanasiu, Vrăbiescu, Drăgulinescu ... Să nu ne interogăm de ce numai pe aceștia îi enumeră și de ce, neapărat, pe aceștia? Unde se afla Enescu? Dar ceea ce era pozitiv privește atitudinea sa favorabilă etatizării Operei Române și construirii unui sediu propriu necesităților ei reale. Scriitorul face o serie de recomandări organizatorice, susținînd că „Opera Română este azi într-adevăr o necesitate".[198] Dar crearea acestei instituții nu trebuie în nici un caz să ducă la uzurparea Teatrului Național.

Așadar, L. Rebreanu scrie un articol de atitudine, virtual polemic, evidențiind opinii fundamentale în problema relansării, sub auspicii noi, a ansamblului Operei Române. Liviu Rebreanu va reveni asupra aceleiași probleme după cîțiva ani prin *Comercializarea Operei Române*, publicat în *România* din 10 ianuarie 1924.

---

[196] R(ebreanu), Liviu. *Teatrul Național și Opera Română*. În: *Sburătorul*, I, 20, 1919, 30 august, p. 470.

[197] Idem, ibidem.

[198] Rebreanu, Liviu. *Teatrul Național și Opera Română*. În: *Sburătorul*, I, 21, 6 septembrie 1919, p. 493.

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU

Este lesne de înţeles de ce Camil Petrescu, unul dintre fondatorii *Operei Studenţeşti*, în realitate o nouă ipostază a *Operei Române*, din toamna anului 1914, a fost un susţinător al muzicii şi pe calea scrisului şi publicisticii. Într-adevăr, de la începutul afirmării viitorului scriitor în presă, cînd avea 19 ani, abordează şi chestiuni ce priveau direct viaţa muzicală. Camil Petrescu nu se angajează în probleme estetice, nu se lansează în evaluări critice, tonul său este blînd şi prin excelenţă pozitiv, consecinţă logică a atitudinii consemnatoare pe care o preconizează. Ca atare, scrierile ce privesc muzica sînt informative, punînd cititorul în temă despre un eveniment care a avut loc. Foarte rare vor fi abaterile de la această poziţie.

Mai întîi apare ca intervievant, cu Sigmund şi Emmanuel Feuermann, apoi cu compozitorul Ionel Brătianu (*Rampa*, II, 546, 24 octombrie 1913 şi, respectiv, *Scena* II, 208, 7 august 1918). Reluarea operetei *Orfeu în infern* îi dă ocazia să schiţeze un portret *Offenbach* (*Rampa*, II, 211, 10 august 1918).[199] Frămîntările pentru înfiinţarea *Operei Române* sînt reflectate într-un scurt material în care susţine opiniile că rezolvarea acestei probleme care a devenit „chestie naţională" necesită operativitate, dar crede că mai sînt necesare şi alte condiţii, între care formarea mai multor artişti lirici căci, într-un caz de indisponibilitate vocală al unui solist, fenomen frecvent în acest sector, este nevoie ca un alt solist, la fel de valoros, să-i ia locul (*Scena*, II, 295, 5 noiembrie 1918).

Măiestria dirijorului şi compozitorului Ion Vidu, ca şi arta coriştilor din Lugoj sînt evocate în *Audiţie corală în onoarea generalului francez De Tournadre* (*Banatul*, I, 21, 28 mai 1919), din care spicuim această apreciere a creaţiei bardului bănăţean: „Marşurile domniei-sale sunt marşuri, au agilitate, nerv, îndemn la pornire, şi lucrul acesta mărturisim că se găseşte mult mai rar decît s-ar părea. Cîntecele corului Vidu sînt pline de vioiciune, de culoare şi de graţie".

Aprecieri asupra artei unor interpreţi încep să fie din ce în ce mai frecvente în rîndurile lui Camil Petrescu, care era, în timpul petrecut la Timişoara, un neobosit audient al manifestărilor muzicale, susţinînd cu multă căldură iniţiativele de emancipare a publicului ca şi talentele locale. Laudă vocea sopranei Kulcsar şi arta violonistei Schwenk, foarte tînără pentru a fi o artistă, ceea ce îi prilejuieşte cronicarului să remarce: „Tehnica nu e artă, e numai un mijloc către artă... Arta e numai personalitate" (*Banatul*, I, 35, 27 iunie 1919). Apostrofează publicul că nu participă la concertele unor cîntăreţi de valoare, ca Florica Circu, şi formulează rostul simbolic al românilor în acel colţ de ţară. „Trebuie să fim aici un far luminos, de cultură şi artă,

---

[199] Petrescu, Camil. *Publicistică*. vol. 1. Ediţie, prefaţă şi note de Florica Ichim. Bucureşti, Edit. Minerva, 1984. Toate elementele privind activitatea scriitoricească cu tematică muzicală le datorăm acestui volum.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să ne dovedim în stare de a atinge cele mai înalte culmi ale civilizației, ale cugetării omenești ale artei...

Sabia robește, arta cucerește, aceasta trebuie să ne fie deviza" (*Banatul*, I, 51, 13 august 1919).

Consemnează cu plăcere turneele muzicienilor bucureșteni la Timișoara, basul Teodorescu în rolul titular din *Rigoletto* și concertul A. Alessandrescu-S. Barozzi care au susținut... „un program sever, care nu făcea nici o concesie publicului; a fost executat într-un stil de artă mare, care a surprins puțin publicul de aici, deprins — e poate o simplă impresie — cu un autohton sentimentalism și cu «virtuozități» de tehnică" (*Banatul*, I, 67, 26 septembrie 1919).

În revista *Limba Română*, Camil Petrescu reține la rubrica *Informații* o serie de aspecte ce privesc muzica. Bunăoară, subliniază succesul răsunător prilejuit de debutul dirijoral al lui George Georgescu, „elev excepțional al lui Nikisch". În mai multe rînduri se entuziasmează de arta pianistului șvab din Timișoara — Mathes.

Camil Petrescu știe cum să traseze portretul unui artist, cultura sa muzicală fiind suficient de bogată pentru a sesiza aspecte semnificative. Jean Athanasiu este astfel prezentat: „Vocea lui generoasă, de un volum neobișnuit, timbrul curat, omogenitatea în registru, școala sigură în arta cîntului și sentimentul cu care a cîntat au făcut într-adevăr să fie sărbătorit. ... Athanasiu e indiscutabil unul din baritonii de frunte ai epocii noastre". La Lucia Cosma reține „... neuitata voce de cristal și aur..." (*Cronica muzicală. Reprezentațiile și concertul Lucia Cosma — Jean Athanasiu.* În: *Țara.* I, 1, 16 mai 1920).

O serie de materiale vizează turneul trupei de operetă din București la Timișoara, avîndu-l protagonist pe Nae Leonard. Camil Petrescu anticipează reprezentațiile exprimîndu-și încrederea că spectacolele companiei Maximilian-Leonard vor prilejui momente de satisfacție artistică. Într-adevăr, în noua sală a Teatrului, fosta sală de concerte a hotelului Ferdinand, deschiderea stagiunii, după cum consemnează C. Petrescu, a fost un mare succes, opereta *Prinț și bandit* de F. Lehar avînd în Leonard un strălucit interpret. „Tenorul acesta elegant, plin de nerv, cu un fizic rar și cu o voce caldă, este parcă născut pentru operetă. Ceea ce însă evidențiază criticul în arta sa interpretativă este „... dramatismul impresionant al jocului său; Leonard este numai mișcare și patimă" (*Cronica teatrală. Inaugurarea noului teatru. Redeschiderea stagiunii de operetă.* În: *Țara*, I, 19, 11 decembrie 1920).

În spectacolul cu *Voievodul țiganilor*, „... fermecătoare comoară de muzicalitate", Leonard a demonstrat „... temperament, voce puternică și un fizic cu deosebire adevărat" (*Cronica teatrală. Voievodul țiganilor.* În: *Țara*, I, 2, 12 decembrie 1920). Camil Petrescu semnează cronici și la alte reprezentații: *De-aș fi rege*, *Farmecul unui vals*, remarcînd valențele artistice, omogenitatea trupei și, în mod deosebit, măiestria și talentul dirijorului Robert Frank, inclusiv în premiera timișoreană a operetei *Sybill* de Iacobi. De observat că aceste cronici, ziaristul Camil Petrescu le semnează cu pseudonimul *Ciclop*. Folosește și alte pseudonime, între care *Grămătic*.

MUZICA ÎN CREAȚIA POETICĂ. SIMBOLIȘTII

Ceea ce urmează constituie un capitol facultativ pentru o istorie a muzicii, deci ar putea lipsi, deoarece aparține, fără îndoială, mai înainte de toate, literaturii și foarte puțin muzicii. Cu toate acestea, ne abatem printr-o mare paranteză de la firul nostru, spre a ne opri asupra interferenței literaturii cu muzica, interferență cu implicații prea puțin recunoscute pînă acum în planul creației muzicale. Așadar, un capitol facultativ pentru o istorie a muzicii, dar de mare interes cultural, pe care-l abordăm cu prudență, neinsistînd asupra aspectelor indefinibile ale fenomenului muzicalității, care comportă un spațiu mult prea mare, recurgînd la o privire facilă de transgresare a acestui teritoriu prin detectarea celor mai concrete referiri la muzică. Probabil, inaugurăm, în acest fel, o cale nouă în istoria culturii noastre, ce nu poate fi infinit lăsată în desuetudine. Așadar, o incursiune complementară ce are darul să confere *Hronicului* . . . o nouă dimensiune . . .

ALEXANDRU MACEDONSKI

„Sunt poeți care voiesc să aibă, și cari pot să aibă mai multe coarde la harpa lor" — scria Alexandru Macedonski în 1895[200], în intenția de a legitima propensiunea poeziei spre zone infrastructurale, chemate să-i amplifice paleta expresivă și ideatică. În acest context, muzica, mai exact atributele sonore, a căpătat în conștiința poetică dimensiuni necunoscute, devenind un aliaj prețios, un component important al noii platforme poetice.

[200] Macedonski, A. *Symbolismul*. În: *Țara*, București, III, 625, 2 iulie 1895, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Probabil, nici un alt scriitor român n-a acordat, la cumpăna veacurilor, atîta atenție aspectelor sonore, muzicale ale limbajului poetic ca Alexandru Macedonski, promotorul simbolismului la noi. În spiritul versului: „Alți timpi, alți lăutari" din manifestul *Destul*, inserat în numărul inaugural al revistei *Literatorul* (20 ianuarie 1880), Al. Macedonski a căutat să confere noi dimensiuni paginilor sale, înscrise pe o spirală îndrăzneață ce-și definește, într-o anumită măsură, identitatea, prin raportare la parametrii muzicali. Interesul lui Al. Macedonski pentru muzică nu a fost de factură exterioară, în sensul că a prețuit manifestările concertante, consemnîndu-și gîndurile prin cronici și articole. Nu declinăm însă pasiunea pe care, bănuim, a nutrit-o pentru frumusețile artei sunetelor. A mers însă mai departe, a prețuit muzica, cu cortegiul ei de vrăji și sugestii, pentru a înzestra cu virtuți necunoscute poezia simbolistă. Așadar, Al. Macedonski nu a fost un cronicar muzical în sensul propriu al cuvîntului, ci un poet care a integrat muzica în arsenalul mijloacelor sale de creație.

De la această premisă pornind, se naște întrebarea dacă Al. Macedonski era inițiat sau nu în tainele muzicii și, dacă răspunsul e afirmativ, în ce măsură? Probe concludente în privința unei instrucții muzicale, cît de sumare, nu par să existe. Era însă un audient al muzicii, după cum se destăinuie în scrisoarea adresată istoricului muzical Jules Combarieu pe care-l cunoscuse în 1905, într-un compartiment de tren, cu prilejul unui voiaj european, scrisoare publicată în *La Revue Musicale* din 15 iunie 1906. Astfel, interesul pentru arta sunetelor s-a declanșat în copilărie cînd, în urma unor „accidente nervoase" și „depresiuni fizice", mama, Maria Pîrîianu-Macedonski, pentru a-i alina suferința, îi cînta ore în șir la pian.[201] Senzațiile acestea muzicale erau nu numai cele dintîi, dar și cele mai puternice pe care le-a cunoscut. Dar avea și cultul marilor maeștri: „Pentru mine — mărturisește el — muzica e tot: sentiment, gîndire, imagine, și cînd zic imagine, zic formă și culoare. Să mai vorbesc oare de plăcerea nespusă pe care mi-o dau marii maeștri, oricare le-ar fi naționalitatea?"[202]

Poeziile trădează cîte ceva în această direcție. Verdi este invocat în *Noaptea de februarie*, prin imaginea unei pianiste care face clapele să răsune momente din *Traviata*... „operă care vorbește cu poeții-n orice ore", mai concret, celebrul *Mizerere*. Poetul e copleșit de durerea acestei muzici care asigură nemurirea compozitorului. „Cînd durerea-n *Mizerere* printre inimi se împarte / Și cînd Verdi împrumută note de privighetori / Ca să zboare, dus de ele, pîn-la cei nemuritori". Mai departe, această muzică sfîșietoare devine... „Cîntec dumnezeiesc"... Numele lui Mozart e adus în *Rondelul florilor de lună*... „Printre frunze prinde viață / Cîte-un cîntec de Mozart". În *Noaptea de iunie*, poetul amintește pe cîntăreața Malibran „...în care vibra melodioasă / A îngerilor voce"... Foarte puternică este înrîurirea exercitată asupra poetului de Richard Wagner, nu putem afirma cu siguranță dacă de muzica lui sau, mai ales, de principiile înscrise în teoria supra-dramei viitorului de curentul wagnerian. Cînd ascultă muzică, Al. Macedonski trăiește clipe de pu-

[201] *Jules Combarieu și Alexandru Macedonski*. În: *Muzica*, București, III, 7—8, 1921, p. 139.
[202] Idem, p. 140.

ternică intensitate, deoarece sunetele îi impulsionau fantezia ... „O *sonată* de Mozart, cutare bucată de Wagner, cutare alta de Verdi, Bach, de Haydn, de Gounod şi de atîţia alţi maeştri, sugerează imagini, o lume întreagă de forme şi de culori ...“[203]

Avînd din copilărie o predispoziţie cultivată spre muzică, Al. Macedonski a fost întotdeauna sensibil la articulaţiile sonore ale versurilor, descoperind valenţele ce le puteau conferi un cuantum sporit de eficacitate poetică. În acest sens, evoluţia sa creatoare pare să etaleze cîteva etape înscrise pe axa ce porneşte de la armonii imitative şi ajunge la versul simfonic. În esenţă, ceea ce face Al. Macedonski, în ceea ce ne priveşte, este muzicalizarea poeziei, adică urmărirea conştientă a efectelor sonore care extind evantaiul poetic. Astfel, la plăcerea derulării imagistice se adaugă plăcerea acustică provenind din felul în care sînt dispuse cuvintele, cum sînt articulate versurile. Se adaugă în acest fel o nouă dimensiune poeziei, căreia i se atribuie şi valoarea intrinsec-muzicală, deoarece se urmăreşte, pe lîngă declanşarea unor imagini percepţii şi cugetări, ca poezia să aibă şi o ingenioasă dispunere a vocalelor şi consoanelor, a rimei şi ritmului, într-un cuvînt, realizarea unor puternice sugestii muzicale.

Poetul, prin metafore, simboluri şi stări afective, receptează, într-o manieră foarte personală, viaţa, impulsurile exterioare, susţinînd că, de fapt, totul este muzică, totul este „o delirantă simfonie“, continuîndu-l parcă pe Schopenhauer care pretindea să afirme că muzica este sufletul lucrurilor. „Totul vibrează şi totul cîntă în noi şi prin noi, în jurul nostru. Ochii care ştiu să vadă, pătrund mii de culori, de întorsături de linii, de trăsături drepte şi puternic îndrăzneţe, arpegii cari, din toate părţile, ne pătrund în suflet prin văz, ducînd-o departe de meschina animalitate omenească. Mirosul, gustul, pipăitul se unesc întru completarea acestei simfonii pe care auzul o desăvîrşeşte într-un chip atît de energic şi delicat. Toate acestea sînt senzaţii muzicale, este muzică“.[204]

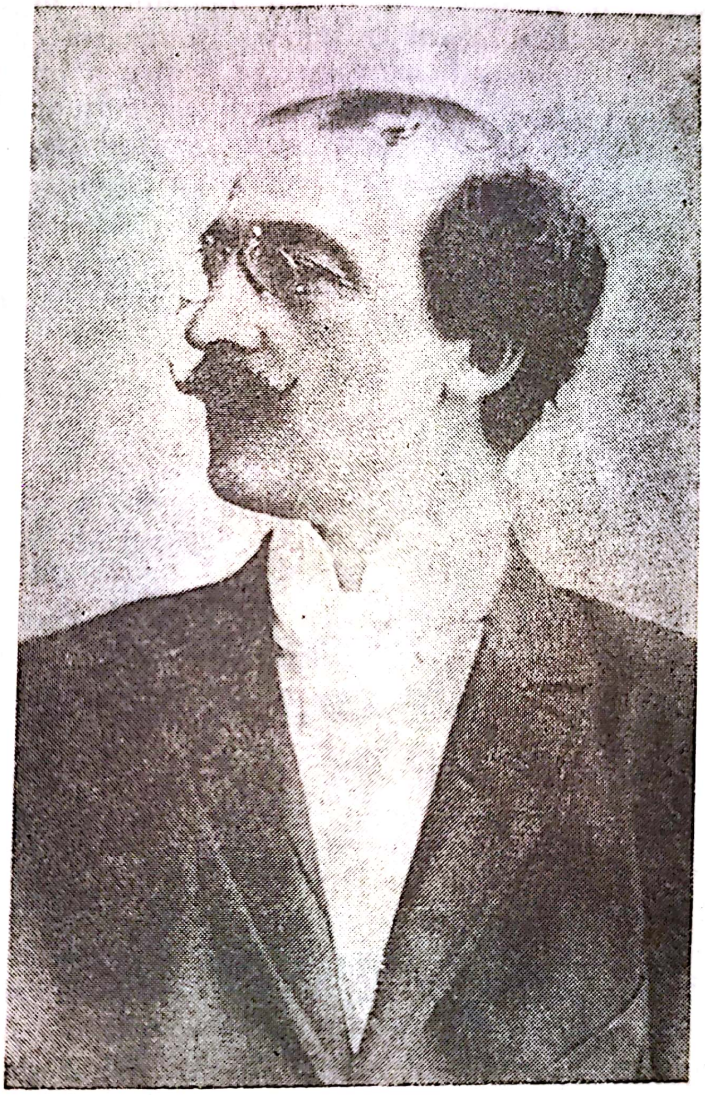
O asemenea sensibilitate era de natură să transfere senzaţiile auditive în entităţi literare, de o elevată distincţie. Nu intenţionăm să supraevaluăm atributele muzicalităţii în poezia lui Al. Macedonski, şi nici n-am îndrăzni s-o facem, deoarece acestea sînt auxiliare, complementare fondului ideatic şi chiar mijloacelor poetice propriu-zise. Farmecul aparte al scrierilor poetice datorate lui Al. Macedonski derivă, în bună măsură, din ceea ce nu se poate uşor demonstra, dar se simte, se intuieşte imediat, din acel imponderabil, din acea mişcare lăuntrică, riguros ordonată de normele muzicalităţii, adăugîndu-se, astfel, o valenţă insolită, de mare efect, angrenajul liric. De aci: „Poetul e o harpă: nu cugetă, ci cîntă“ (*Noaptea de septembrie*). Evident, lucrurile nu trebuie îngroşate, creaţia lui Al. Macedonski este saturată de idei, are un bogat conţinut. Cu toate acestea, prevalează teoria că poetul trebuie înainte de toate să simtă, să dea curs gîndirii, să impulsioneze cugetarea dar, specificul ei este să trezească sentimente, trăiri, să genereze senzaţii şi imagini.

Al. Macedonski este un deschizător de orizonturi, şi nu numai în literatura română, deoarece muzicalitatea rimelor l-a condus spre descoperirea versului liber, într-un moment cînd această cale era în faza iniţială în literatura

---

[203] Idem, p. 139.
[204] Idem, p. 138.

europeană. În privința crezului său că poezia își poate îmbogăți substanța preluînd sugestii din sfera muzicii, Al. Macedonski se înscrie pe orbita lui P. Verlaine care, în *Art poétique* (1874), proclamă: „De la musique avant toute chose... De la musique encore et toujours". Și Mallarmé, în *La Musique et les Lettres*, lansează ideea că, prin excelență, „... poezia nu este decît muzică"[205].



Alexandru Macedonski

Promulgarea interesului pentru muzică datorează enorm descoperirii de către oamenii de litere a muzicii lui Richard Wagner, revoluționară în demersul ei estetic, urmărind programatic repunerea adevărului expresiei, a cuvîntului, în drepturile sale legitime, în opera viitorului demonstrată prin nemuritoarele sale drame muzicale. Teoriile wagneriene, formulate în numeroase studii și volume, au exercitat o adevărată contagiune, extinzîndu-și tentaculele și asupra altor domenii ale creației, inclusiv a celei poetice. Admiratorii fran-

[205] Bote, Lidia. *Simbolismul românesc*. București, Edit. pentru literatură, 1966, p. 306; Marino, Adrian. *Probleme de estetică a limbii lui Al. Macedonski*. În: *Limba română*, XV, 1, 1966, p. 21—34.

cezi ai reformatorului german editează în 1885, prin Eduard Dujardin, *La Revue wagnérienne*, care contribuie decisiv la conturarea direcției simboliste ce își va avea propriile sale reviste, precum, *La Wallonie* (1886), scoasă de Albert Mackel, față de care era apropiat și Al. Macedonski. Dar și la București se găsesc adepți ai principiilor wagneriene, și cei care înțeleg oportunitatea propagării muzicii viitorului se constituie într-o „Societate wagneriană", care însă nu și-a putut asuma un rol coordonator în mișcarea artistică. Ceea ce era important privește faptul că muzica își revarsă cu generozitate forța magică, demonstrînd că are suficiente resurse pentru a impulsiona fantezia poeților și pentru a conferi creației literare noi dimensiuni. De fapt, poeții recurg la „arta wagneriană ca principiu", artă neortodoxă, eliberată de rigorile clasicizante, tocmai pentru a declanșa ofensiva înnoirii artei, ... prin ruperea melodiei clasice, cum spunea N. Davidescu[206], adică prin destrămarea vechilor tipare.

Pe axa muzicalizării poeziei, Al. Macedonski pășește de la primele încercări, ajungînd să se fixeze asupra efectelor sonore ce se obțin din interacțiunea consoanelor care generează plăcute senzații auditive; declamații ce încîntă urechea prin firescul și linia lor muzicală, am spune, cantilena interioară. Această primă modalitate de acordare muzicală a liniei poetului se dublează prin apelarea frecventă, nu zicem obsedantă, la cuvinte din vocabularul artei sunetelor. Poetul se consideră un cîntăreț ce se acompaniază la harpă, poezia sa e asemuită, adeseori, cîntecului. „Liliacul alb și roșu harpa sa o coronează, Al său cîntec, ca sideful strălucește și vibrează" ... (*Cîntecul și poetul*). În *Homo sum:* „Poet furat pe veci zadarnic de cerul larg și policrom / Azvîrle harpa de alb fildeș și uită calea către stele/". Altădată, în *Ruinele cîntă pe harpă*, poetul își revarsă prea plinul inimii într-o exultare lirică: „Sufletul ce se avîntă, cîntă" ...

Pentru ca să ilustrăm ideea că Al. Macedonski recurge la cuvinte specifice muzicii, vom apela numai la titluri: *Vioristul, La harpă, Gusla, Ghitară, Les balalaïkas, Orchestrare, Acorduri sfărîmate, În sunetul muzicei, Quartet* (epigramă) și *Quinte majeure.* Nu mai vorbim de *Cîntec, Imn, Doina sărăciei.* Sînt și titluri ce trimit spre lumea dansului: *Valsul rozelor, Hora.* Jocul popular e descris și în *Soldățească,* ori în schița *Zi de august. Ceardașul* e sugerat în capitolul cinci din *La calvaire de feu.* În *Năluciri din vechime — Pitarul,* e pomenită meterhaneaua iar, în *Soare și grîu* — fanfara regimentului. Un admirabil portret de lăutar, amplu colorat, realizează scriitorul în schița *Verigă-țiganul.* Se întîlnesc, în diferite poezii, și alte aspecte, chiar mai proprii, desprinse din arsenalul muzicii, asupra cărora vom reveni. Ceea ce se cuvine remarcat acum privește tentația lui Al. Macedonski de a realiza, prin tehnici de versificație, efecte muzicalizante care să confere un plus de finețe și sugestivitate încărcăturii poetice.

Indiscutabil, „armonie imitativă", în terminologia lui Al. Macedonski, concretiza ideea exprimată în materialul *Despre logica poeziei* (*Literatorul*, I, 23—25, 21 iulie — 20 august 1880), potrivit căreia arta versurilor se identifică cu arta muzicii, a marcat un moment semnificativ pe linia interferenței poeziei cu muzica, deși fără a avansa prea profund în sferele acesteia din

[206] Davidescu, N. *Adnotații* ... În: *Flacăra,* București, VI, 31, 4 august 1922.

urmă, deoarece principiul suveran susține onomatopeea. Nu era o invenție nouă, deoarece, așa cum arată și Bonifaciu Florescu[207], procedeul era cunoscut în vechime, Ennius îl folosește în imitarea sunetelor de trompetă („tara-tantara") ca și Tasso („tartarea").

Preocupat de efectul sonor al interacțiunii cuvintelor, Al. Macedonski urmărește obținerea unor rime adecvate, luînd poziție chiar în prefața la *Poezii* (1882), unde vorbește că și-a impus reguli de versificație „... peste care oamenii cu simțămînt poetic și cu ureche muzicală nu vor trece".[208] Între acestea, consonarea a cel puțin „două litere finale identice", distribuirea omogenă a accentelor pentru a evita „distonurile", și diversificarea numărului de silabe în cadrul versurilor. Mai mult, în 1881, preocupat de „muzica poeziei", Al. Macedonski ajunge la concluzia că fiecare literă alfabetică ar corespunde unui ton muzical.[209] Teza nu a fost niciodată demonstrată, așa că nu poate fi luată în considerație ca atare. Este însă cert că Al. Macedonski urmărește realizarea unor „armonii", cu sens onomatopeic, că în *După miezul nopții*, unde fiecare din cele patru strofe se încheie cu: „Cioc-cioc, pahare, buze, cip-ci!"

Tipice pentru poezia macedonskiană de „armonie imitativă" sînt *Înmormîntarea și toate sunetele clopotului* și, am zice, mai ales, *Lupta și toate sunetele ei*. În prima, după cum precizase autorul, se imită sunetul clopotului prin „încrucișări de consoane intenționate"[210], pentru care a devenit celebru versul: „Un an,-dînd d-ani, leag-an d-an, -d-ani vani". Este interesant cum se urmărește onomatopeea dangătului „da", amplificată de sonorizarea „vibrător sonor": „Un turn prelung și vibrător svon. Prin limbi de clopot sunete *da;* Un*da*-n ochi lacrămi, pe fețe un*dă!* Din turn prelung și vibrator svon / Făcea mișcat om *d-om* a să *da!*"

Poetul este atras spre efecte sugestive cu mult mai înainte, devreme ce, în 1872, compune *Sunetul bătăliei*, în spiritul versificației lui I. Heliade Rădulescu și D. Bolintineanu[211], ce poartă notița: „Armonie imitativă, cînd e bine citită face mare efect": „Bomba detună / Precum în furtună / Tună / Sabia lovește, / Omul răcnește, / Glontele / Sfîrîie, / Vîjîie / Bombele / Tună detună / Precum în furtună / Tună".

Dar cea mai realizată poezie de „armonie imitativă" rămîne *Lupta și toate sunetele ei*. Dealtfel, autorul precizează în subtitlu: „armonie imitativă". Se recurge la efectul sonor al instrumentelor sau surselor emițătoare de vibrații, caracteristice campaniilor militare: trîmbițe, tobe și tunuri. Se insistă apoi pe funcționalitatea lor: trîmbițele — țipă; tobele — bat; tunurile — duduie. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, arată că ... voiește să producă „fanfarele trîmbiței prin ciocnirea intenționată a sunetelor *ri-ră-ri-ră-ra*

---

[207] F(lorescu), B(onifaciu). *Despre armonia imitativă*. În: *Literatorul*, I, 13, 13 aprilie 1880, p. 178—179 și *Armonia imitativă*. În: *Literatorul*, I, 18, 1 iunie 1880, p. 273—274. cf; Marino, Adrian. *Al. Macedonski, Opere*, vol. I, op. cit. Note și variante, p. 428—429.

[208] Macedonski, Al. *Opere*, vol. I, op. cit., p. 397.

[209] Idem, p. 399.

[210] Idem, p. 427.

[211] Galdi, Ladislau. *Introducere în istoria versului românesc*. București, Edit. Minerva, 1971, p. 258.

și a sunetelor te-ta-ti-ta". „Cavalerii / Răriră-ale lor rînduri; Redeșteptat-a / Titanica frunte a munților antici"/.[212]

Nu se omit nici sursele auxiliare, zgomotoase, inclusiv cele de foc, tropotul cailor, pașii soldaților. De mare efect sînt versurile cvasionomatopeice ca: „Pe loc fac foc flintele". În plus, poetul recurge la cuvinte ce sugerează ceva auditiv, la nu mai puțin de douăzeci de substantive, verbe și adjective, în distribuiri ce probează virtuozitate poetică: „Sunetul repede — Tobe bat / Zgomotul / Urcă, semnalul de luptă, lovitura / Tunului dîndu-l". Se admit repetări și jocuri de cuvinte cu sensuri imitative, rezultate din inversări ale ordinei cuvintelor: „Coifuri de coifuri se țandără. Inima bate pe inimă . . ." Sau: „Tunetul tunului duduie . . . / Bun-drum, obuzelor! . . . Drum-bun victoriei!" Sînt acestea sonorități acustice exterioare? Desigur, dar cu un rol anume căutat și încredințat. Exigența lui Al. Macedonski în privința muzicalității se extinde asupra întregului cerc patronat la *Literatorul*. Cînd versurile nu sînt consonante îl deranjează, îi zgîrie urechile și, în consecință, le aseamănă chixurilor unui „. . . lăutar ce s-ar apuca să cînte pe *Norma* sau pe *Muta din Portici*".[213]

Asemenea căutări de „armonii imitative", în mod inevitabil, proiectau un anumit ermetism pe care scriitori cu un ascuțit spirit satiric ca și Caragiale nu puteau să-l scape. Bunăoară, „Danga-langa, sună clopot" (*Moartă!*) — aluzie nedisimulată la *Înmormîntarea și toate sunetele clopotului*, sau *Balada*, cu versuri precum, „Și s-aude ca de clopot / Un glas surd și subteran / Răsunînd funebru-n ropot: Leg-an d-an, leg an van di-an . . ."/ Dramaturgul compune și *Curcubeu femeie*, „sonet colorist", înscris în același plan, precizînd că în constituția sa sînt 14 versuri, 32 noțiuni simboliste . . .[214]

Acești ani evidențiază înclinația lui Al. Macedonski spre teme muzicale în care, e adevărat, oarecum exterior, surprinde aspecte interpretative, uneori însuși miracolul care învăluie vraja muzicii. În *Vioristul*, portretul are muzicalitate: „Chipul lui aduse aminte serafini din biblici stampe, / Ș-ascultai zburînd prin vifor cîntecu-i expirator / Ca un freamăt lung de aripi dintr-al îngerilor zbor" /. Plastic e redată imaginea muzicianului dedicat trup și suflet instrumentului: „Muma sa era vioara și amanta sa, tot ea, / Pe-amîndouă prin arcușu-i le plîngea și să plîngea!/"

O spovedanie poetică e cuprinsă în *La harpă*, și, într-un fel, în *Acorduri sfărămate*, în timp ce, în *Noaptea de februarie* se proiectează magistral imaginea femeii-ndurerate ce caută în cîntatul la pian mîngîiere și resemnare: „Însă se îndreaptă, palpitînd transfigurată / Spre clavirul ce-i zîmbește printre fildeșu-nvechit / Degetele-i deșirate calcă clapele sonore / Armonia se deșteaptă, lenevoasă, la-nceput" . . . Admirabilă ne apare descrierea cîntării: „Însă, fiecare notă, e o perlă care scapă / De sub degetele albe ce alunecă pe clapă / Ca să meargă să se spargă ca un sunet cristalin . . . / E o melodie sfîntă de pe-o harpă inspirată . . ." /

---

[212] Călinescu, G. *Istoria literaturii române. Fundația Europeană Drăgan*, 1980, p. 465.

[213] Macedonski, Al. *Arta versurilor*. În: *Literatorul*, 1880; în *Opere*, vol. IV, Ediția Tudor Vianu, București Edit. Fundațiilor, 1946, p. 33.

[214] Caragiale, I.L. *Opere*, vol. IV, 1938, p. 321—322.

Scanned with OKEN Scanner

Sensurile termenilor muzicali sînt adeseori foarte liber interpretate, ceea ce pare că poetul urmărea, mai curînd, rostul găsirii unor rime cît mai plăcute. Această constatare e valabilă pentru *În sunetul muzicei* cu: „Și-n sunetul din orchestră / Se sparge-n armonie," / ... sau ca în *Italo* cu: „Iar muzica revarsă cascade d-armonie" /. O frumoasă imagine se trasează în *Lui Victor Bilciurescu*, recurgîndu-se, în acest caz, la indecise noțiuni muzicale: „Știu că larga simfonie de vocale și consoane / Nervozare muzicală ce în tine-o să răsune / Nu e încă pînă astăzi decît imn nediezat" /.

Pe axul muzicalizării poeticii simboliste, o nouă verigă îl reprezintă instrumentalismul ce începe să se cristalizeze de prin 1882, înregistrînd apogeul după circa un deceniu. Al. Macedonski este preocupat încă din 1880 (vezi *Arta versurilor*) de rimele în *i*, *a* și *u*, lăsînd să se înțeleagă că li se conferă o posibilă funcționalitate muzicală. De la asemenea intenții teoretice, Al. Macedonski ajunge la convingeri, atunci cînd își regăsește multe din idei, alături de altele noi, în *Traité du verbe* (1886—1888) de René Ghil, în care se teoretizează fenomenul dublei percepții audio-vizuale, asociind vocalele și consoanele unor culori și sunete, cu predilecție generate de anume instrumente din orchestră. Într-o asemenea interpretare, combinațiile literelor pot fi asemuite combinațiilor timbrale ale unei orchestre viu colorate.[215] Al. Macedonski compune poezii cu specificarea: *simbolist-instrumentiste* din 1890, prima fiind *În arcane de pădure* (*Literatorul*, XI, 2 august 1890, p. 28), în care, încă în 1882, deci anterior lui R. Ghil, susținuse că „fiecare literă din alfabet reprezintă un ton muzical". Într-un *Comentariu*, poetul indică versurile instrumentaliste: „Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă; Pentru ce e armonia o mînie fără scop ..." Al. Macedonski nu era poetul care să mimeze teoria lui R. Ghil, ci preia doar unele sugestii. În schimb, propune propria-i platformă în două celebre articole: *Poezia viitorului* (1892, cu deviza wagneriană „muzica viitorului"?) și *Symbolismul* (1895). Potrivit concepției sale, „Symbolismul" este o modalitate de a declanșa idei prin intermediul exprimării unor imagini. Altfel spus, sugerarea unor imagini ce se preschimbă în cugetări. Așadar, în „Symbolism", imaginea joacă un rol important care în instrumentalism este atribuit sunetului... „Este evident — arăta Al. Macedonski — pentru oamenii ce nu sînt lipsiți de cultură muzicală, că sunetele închise, precum *î*, *u*, *â*, cît și sunetele grave, ca *a* și chiar *o*, sunt menite să deștepte senzațiuni, dintre care, cele întîi vor fi note triste și întunecate, iar cele de-al doilea, sonore dar și solemne."[216]

El subliniază că poezia simbolistă, dublată de instrumentalism, deține capul de afiș al creației poetice, fiind la fel ca wagnerismul, „ultimul cuvînt al geniului omenesc". Concluzia sa: „...poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii".[217] Teoria cu sunetele, de mai sus, e reluată în 1895 și amplificată în sensul că se explicitează analogia semnificației literelor cu cea a notelor. „După cum în muzică,

---

[215] Marino, Al. *Cuvînt introductiv* la *Opere*, vol. I, de Al. Macedonski, op. cit., p. 234—235.

[216] Macedonski, Al. *Poezia viitorului*. În: *Literatorul*, XII, 2, 15 iulie 1892, cf: Macedonski, Al. *Opere*, vol. IV, Ediție T. Vianu, op. cit., p. 100.

[217] Macedonski, Al. *Opere*, vol. IV, op. cit., p. 101

Scanned with OKEN Scanner

din asocierea mai multor note rezultă un total ce ne cufundă într-un extaz de senzaţiuni, tot aşa se comportă şi literele, accentele tonice şi rimele în versificaţie".[218] În mod răspicat, poetul se dezice de acei teoreticieni care duc prea departe lucrurile. „Sînt, adevărat, simboliști care, cu privire la sunete, duc lucrurile prea departe acordînd literelor nu numai o valoare *muzicală* ci şi o valoare de *culoare*. Litera *o*, zic aceştia, dă senzaţiunea *negrului*" ... Al. Macedonski afirmă foarte explicit principiile care ghidau noua poezie: „... Ţinerea socotelii de valoare de muzică şi de culoare a semnelor grafice; deşteptarea de imagini, de senzaţii şi cugetări, cu ajutorul formei; crearea de ritmuri noi, flexibilizarea şi înavuţirea formelor existente, spre a ajunge la muzică, imagine şi culoare, singura poezie adevărată".[219]

Combinaţiile de versuri apar foarte bogate, într-o derutantă varietate. Procedeele caracteristice ca ritm lăuntric, aliteraţia, eliziunea, repetiţia, jocul accentelor, alterarea liberă a numărului silabelor sînt evidente. Eufonia lirică tălmăceşte, prin subtile intersectări de imagini vizuale şi sonore, setea de viaţă, frumuseţea cîntării în *Rimele cîntă pe harpă:* „Limpede curge izvorul, blondă e toată idila — blond e pe vale păstorul ... / O! dimineaţă! O! Viaţă! Sufletul ce se avîntă — cîntă".

Al. Macedonski vehiculează termenii muzicali cu mai multă abilitate, recurgînd chiar şi la denumirea notelor ca în *Gusla:* „Do-mi — sol-la / Vesel cîntaţi din guslă ... Aşterneţi-i patul degrabă, / Re-do — do-mi / ... Frumosul flăcău e puternic, / Sol-la — sol-la" /. Alteori, imaginile muzicii sînt mijlocitoare pentru obţinerea unor sugestii sonore, bunăoară în *Orchestrare*, unde sînt invocate pianul, vioara, cobza. „Superbe note de pian / Ca o fanfară se revarsă" ... / „De pe viori fiori încet / Prin aer torc mătase fină" / ... „Dar cobza sună înfocat" ...

O trăsătură incontestabilă ce poate fi legată de simbolismul-instrumentist este introducerea predilectă a instrumentelor muzicale în poezie, adică a cuvintelor care le definesc, secondate de cuvinte ce nominalizează părţile lor componente şi care invocă ceea ce produc. La Al. Macedonski, acest inventar, să spunem instrumental, este prezent într-o oarecare măsură, dar la poeţii care-l urmează, ponderea noţiunilor împrumutate din lexicul muzical-instrumental este considerabil sporit.

O interesantă „gamă cromatică", folosim termenii poetici, se realizează în *Apus*, poezie în nouă versuri ce se readuc în oglindă, fiind dispuşi, ca metrică (număr de silabe) în sens descendent şi ascendent.

O nouă escaladare a muzicalităţii în poezie apare la sfîrşitul veacului trecut, cînd problema poeziei viitorului se abordează într-un sens care include wagnerismul, adică o artă complexă ce ar corespunde simfonismului. Tot mai puternic îşi fac loc şi ideile ce servesc corespondenţele poetice între sunete şi culori, ceea ce se poate marca „prin stimularea percepţiei întregului, prin transpoziţii şi sinestezii". Poetul va vorbi despre culoarea ce se asociază cu sunetul, înfăţişîndu-se în „simfonii de culori", „armonizări", „gradaţiuni" ...[220]

---

[218] Macedonski, Al. *Symbolismul.* În: *Ţara,* III, 625, 2 iulie 1895, p. 1.
[219] Macedonski, Al. *Opere,* IV, *Articole literare şi filozofice,* Ediţia T. Vianu, Bucureşti, Edit. Fundaţiilor, 1946, p. 110.
[220] Marino, Al. *Introducere* ... op. cit., p. 232.

Scanned with OKEN Scanner

„Viața însăși — îi scrie Al. Macedonski lui J. Combarieu — înțeleg viața organică — nu este decît o mare, o delirantă simfonie".[221] Pentru a se explicita, poetul recurge la asociația sunetelor cu lumini și culori, ce îmbrățișează gama completă a senzațiilor. „Adevăratul rafinat al muzicei va auzi totdeauna sunete în lumină și în culoare; va percepe altele foarte delicioase și foarte armonioase prin pipăit și prin miros și, la fel, va descoperi în muzica auditivă gama completă a tuturor celorlalte senzații".[222] O frumoasă alegorie de această factură se află în *Rimele cîntă pe harpă.*

Asemenea concepții sînt transpuse în poezii într-o manieră generalizată, metaforică. Grăitor apare sinestezia colorist-muzicală în *Rondelul rozelor în Cișmigiu*, din care reținem: „Pe ritmuri persane în strofe-așezate, / Melodic, culoarea, culoarei răspunde..." / Vizualul și sonorul se interferează și în *Rondelul previghetoarei.* O ambianță inefabilă e trasată în *Rondelul morii*, prin aluzii muzicale: „Șoptiri și cîntece vrăjite / O-mpăciuire torc sub plute, / Cu flaute și alăute.../" Muzicalul se pliază pe un fond afectiv în *Thalassa*, atunci cînd poetul conturează această imagine: „Viori și flaute nevăzute, ce întovărășeau nemărginit de duioase vocalizări omenești, îi cîntau în inimă".

Procedee cu tentă muzicală se interpun în versuri sub chipul unor accente neprevăzute, sincope, și chiar pauze, despre care poetul precizează: „... cîntă ca o poemă, vibrează ca o orchestră wagneriană."[223] Admirația pentru Wagner și preluarea principiilor sale este mimetică, restrînsă la anume perioadă căci, în 1902, găsește că maestrul de la Bayreuth a contribuit la nevrozarea „auzului prin muzicalizare",[224] ceea ce sună ca un paradox în conștiința oricărui muzician. Mai apoi, se explică prin aceea că Wagner ar fi cauzat destrămarea regulilor estetice, îndreptățind exagerări în serie, influențe nefaste în cîmpul literaților. „Wagnerismul, ce nu e decît un romantism muzical față cu epoca clasică a muzicii, a avut totuși un efect dezastruos asupra spiritului literar, prin faptul că, nevrozînd auzul prin muzicalizare, s-a străduit imperios într-un domeniu ce nu era al său, și cum neofiții literari, prin faptul că nu erau muzicanți, erau dispuși să exagereze — sub cuvînt că fac în versuri muzică wagneriană — au rupt cu orice reguli estetice, au introdus asimetria în locul simetriei și în locul rimei depline sonanța sau rima falsă".[225]

Aceste cuvinte sînt o cheie de aur pentru ceea ce a însemnat cîndva mirajul wagnerian pentru Macedonski, precum și atitudinea nu prea îngăduitoare față de cei care înțelegeau să continue linia înnoirii limbajului poetic.

Aceste oscilații nu duc la abandonarea crezului său în forța poeziei în asociere cu parametrii muzicalității, rămînînd pînă la sfîrșit un mare susținător al orientării poeziei spre sferele sonore în care ondulările sensibilității și cugetărilor aveau în versul simfonic o transfigurare. Al. Macedonski, poetul pe care D. G. Kiriac l-a socotit „încărunțit în păcate literare",[226] a proiectat

---

[221] *Jules Combarieu și Alexandru Macedonski.* În: *Muzica.*, op. cit., p. 138.
[222] Idem.
[223] Macedonski, Al. *N. Vermont.* În: *Literatorul*, XX, 1, 20 februarie 1899.
[224] Macedonski, Al. *Decadentismul.* În: *Carmen*, II, 2, 25 septembrie 1902.
[225] Idem, ibidem.
[226] *D.G. Kiriac către ziarul „Voința Națională"*, 12 septembrie 1906; cf. D.G. Kiriac. *Pagini de corespondență.* Ed. îngrijită de T. Moisescu. București, Edit. muzicală, 1974, p. 77.

sensuri nebănuite poeziei prin apelarea la muzicalitate, deschizînd căile pe care le-au urmat poeţii simbolişti.

ŞTEFAN PETICĂ

Simbolist în concepţia reală a noţiunii, natură suprasensibilizată, Ştefan Petică a sesizat în muzică o valenţă cu surprinzătoare efecte, conferind versului o mai pronunţată încărcătură poetică, pe linia irizării şi plasticizării imaginilor. Conştient de muzica pe care o implică relaţia dintre cuvinte şi chiar acestea,[227] poetul a urmărit predominanţa unor sunete, rime, asonanţe, în cadrul versurilor, cu scopul obţinerii unor efecte speciale pentru accentuarea muzicalităţii. În mod deosebit era atras de vocalele: *a, e, o.*

Proiectarea atenţiei spre muzica poeziei la Şt. Petică nu poate fi privită în afara întrebării ce se naşte legitim, dacă avea o formaţie muzicală propriuzisă sau dacă aceasta a survenit în urma unor insistente acţiuni purtate pentru autoeducarea muzicală, mai direct, pentru dobîndirea unei culturi sonore pe calea audiţiei. Bănuim că această din urmă cale a urmat-o poetul, trădîndu-şi în cîteva scrieri bruma sau, dimpotrivă, zestrea muzicală acumulată, precum şi corifeii care-l entuziasmau. Judecînd după masiva prezenţă a efectelor şi chipurilor artei interpretative sugerate în poezii, se poate deduce că Ştefan Petică nutrea un adevărat cult pentru muzică. Poeziile sale, mai ales ciclul *Cînd vioarele răsună*, nu pot fi savurate decît în contextul interpretativ, care sugerează senzaţii vizuale, melopeica, derularea ritualului, a asocierilor de cuvinte. Doina apare tînguitoare în ciclul *Fecioara în alb* (1902), ca o modalitate de a depăna ceva rostit cu emoţie: „Doinea în vorba-i tremurîndă“ (IX), ori, doina răsună pe meleaguri, fiind o realitate ce se confundă cu însăşi fiinţa noastră: „Sună pe dealuri doina bătrînă“ (XVII). Şi în *Glasul cîntecului meu*, doina se asociază cîntării strămoşeşti: „O, viersul cîntecului străbun / Vă cîntă doina-n case mari /“ . . .

Scriitorul e copleşit de impresia produsă asupra sa de auzirea unei doine cîntate la pian, într-o casă boierească pe lîngă care tocmai trece. Crochiul liric *Doina*, inserat în *Lumea nouă* (IV, 1178, 23 iunie 1898, p. 1), pare expresia convingerii că domnişoara sau doamna care cînta la pian rămâne opacă la . . . „scopul tainic şi sfînt“, la „durerea veacurilor trecute care plînge în notele sale triste, aspiraţiile luminoase . . . revolta înăbuşită a celor cari o cîntă“ . . . Era optica ce încerca să determine o nouă orientare a creatorilor către lumea ţărănească, ilustrată de sămănătorism, orientare pe care Şt. Petică o intuieşte, dar nu o urmează, deoarece era ferm în poziţia lui ce vehicula divorţul dintre cultura sătească şi orăşenească, viu ilustrată de concluzia crochiului: „dar între Wagner şi Dvorak, doina are un aer foarte exotic şi face

[227] Petică, Ştefan. *Transformarea liricei.* În: *România idealistă*, I, 3, 15 februarie 1901, p. 36.

aceeași impresie pe care ar face-o niște țărani adevărați în mijlocul unui salon aristocrat...“[228]

Găsim aici numele a doi compozitori din creația cărora, bănuim, scriitorul îndrăgise unele pagini. Curios că ideea inadvertenței culturii muzicale savante universale cu cea a țăranului român e reluată în demonstrația că un sătean venit în capitală și dus la Operă să asculte *Lohengrin* sau *Tristan și Isolda* sau corul pelerinilor din *Tannhäuser* nu ar înțelege altceva, în pofida impresiei stîrnite de nobilime, fastul montării, decît că „...e muzică și aceasta ca și doina pe care a auzit-o și cîntat-o în satul său“.[229] Lăsînd la o parte fondul acestei probleme, deoarece nu intră în sfera noastră, să reținem că Șt. Petică era avizat în muzica wagneriană, probabil, a frecventat reprezentațiile Operei Române care avusese în repertoriu cîteva titluri. Dar Șt. Petică sesizează și diferențierile mari dintre muzica greacă și latină, pe de o parte, și muzica modernă. De asemenea, dintre tărăgănata muzică bisericească, deci orientală, și partiturile lui Bizet și Gounod; dintre muzica lui Beethoven și Chopin și muzica arabă... „unul din acele cîntece triste și obositoare care se plîng cu atîta monotonă melancolie sub cerul de plumb al Africei!“[230]

Imaginea nu e decît o variantă din *Tecuciul uitat* (*Antisemitul*, I, 69, 12 noiembrie 1899): „Și cîntecul urmează mereu ca o melopee nesfîrșită, ca unul din acele cîntece arabe cari se tărăgănează obosite și plictisite, sub cerul cenușiu al Africei“.

Frecvent, poetul recurge la cuvinte cu iz sonor, de rezonanță depresivă, adecvate coloritului minor pe care intonează lamento-ul bătrîneții aflate în amurg. „Vîntul trece tînguitor, dar vuietul e mut“. Vîntul „șoptește... vechea sa trepidație“. Dezolarea e amplificată de un corespondent, în același mod depresiv, de natură muzicală: „De departe se aude încet, prelung, adormitor un cîntec duios ce plînge-n note triste“... „Versul său tînguitor“... Poetul plînge în cîntecul său ce se revarsă abătut, posomorît, tînguitor. În *Bătrînul cerșetor* (*România junǎ*, II, 200, 1 iulie 1900), imaginea cîntărețului e mai luminoasă, fiind ancorată în aceeași zonă a registrului sufletesc depresiv. La un moment dat, „în cîntecul său e strălucirea soarelui de amiază...“ dar mai e și „...licărirea tainică de pe cîmpul plin de șoaptele vrăjite ale zînelor care joacă dansuri stranii“. Bătrînul care-și duce cu greu povara anilor, cînta mistuit de un „foc lăuntric“, ... „mîinile lui tremură, tremură, tremură pe coardele vii ale ghitarei și notele curg, blînde, mîngîietoare, pline de basme și de vis mistic“.

Șt. Petică se lansează în considerații oarecum teoretice, de îndată ce susține că sistemele de organizare ale muzicii antice, bisericești, arabe sînt atît de slabe, de naive și simple, încît ele nu au șanse să escaladeze trepte superioare. Afirmația este, evident, neconformă complexității structurale a melodiei arabe, bunăoară. El observă că evoluția devine posibilă numai prin modificarea esen-

---

[228] Reprodus după: Petică Ștefan. *Scrieri*, vol. I. Ed. îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și variante de Eufrosina Molcuț. București Edit. Minerva, p. 253, 1970.

[229] Petică, Ștefan. *Spiritul analitic în sociologie*. În: *România junǎ*, II, 209, 10 iulie 1900; *Opere*, II, Ed. îngrijită de E. Molcuț, București, Edit. Minerva, 1974, p. 496.

[230] Idem, p. 495.

ţei acestei muzici, a sistemelor modale. Doar atunci cînd s-a adoptat majorul şi minorul a fost posibil ca melodia greacă sau latină să se avînte spre tărîmuri nevisate. Aceste puncte de vedere ne ajută să deducem că poetul nu era străin de unele probleme de fond. Tocmai de aceea, scriind despre *Critica artistică* (*România ilustrată*, I, 15, aprilie 1901, p. 66), constată că nu se mai poate miza pe simple impresii, că e nevoie de specializare, ori în domeniul educaţiei plastice şi muzicale se întreprindeau atît de anevoios paşii necesari. „Muzica modernă — scria el — cu toate complicaţiile sale cere, pentru a putea fi pricepută, multă muncă, multă osteneală, mult studiu şi mult chin". Aceste cuvinte, mai ales, ne fac să credem că a întreprins paşi decisivi spre a intra în lumea muzicii, dîndu-şi seama de vastitatea şi, în consecinţă, de imensele probleme insurmontabile pe care le implică.

Mai există un indiciu al apropierii lui Şt. Petică de muzică, de termenii acesteia, în articolul *Poezia nouă*, unde recurge la metafore, comparaţii ce implică muzica, atunci cînd, bunăoară, scriitorul remarcă cum criticul literar se împotmoleşte în scrutarea tendinţelor literare, deoarece... „nota dominantă dispare în simfonia notelor secundare".[231] Se pare că „muzica" a îndatorat întrucîtva literatura. Panorama desfăşurată a creaţiei literare pare realizată în sonorităţi orchestrale de vreme ce se scrie: „... concertul acesta uriaş, atunci cînd se distinge începutul cu începutul, din valurile adînci ale notelor nesfîrşite, din cantilenele duioase care plîng pe coarde albe de viori răzleţe, o notă gravă şi sonoră, care se ridică liniştită şi măiastră pînă ce se impune cu o puternică stăpînire tuturor celorlalte note. E un leitmotiv serios şi dulce care vorbeşte fiecărei simţiri..."[232] Descrierea noţiunii de leitmotiv, cu mişcarea sa în perpetuă transfigurare, cu puternica personalitate pe care o afişează, exercitînd o extraordinară acţiune asupra contextului în care se profilează, pare a fi preluată din audierea unei pagini wagneriene în care acesta e suveran.[233] De bună seamă, mirajul wagnerian a exercitat asupra sa o mare înrîurire, după cum singur recunoaşte prin afirmaţia: „Wagner şi simfonia modernă au făcut mai mult"[234] pentru prozodia modernă. Am spune că influenţa muzicii wagneriene se resimte în fluxul versurilor, în cantabilitatea cuvintelor, căci rezistenţa unei opere de artă nu este în afara elementelor tehnice care-o compun, iar echivalarea imaginilor poetice prin corespondenţe sonore intră în procesul asamblării. Să completăm referinţele şi prin titluri de lucrări cu caracter monografic existente în biblioteca sa, *Mozart* de F. Clément şi *Amintiri despre Richard Wagner* de Hans von Wolzogen.[235] Că iubea muzica o mai atestă şi frecventarea catedralei Sfîntului Iosif, unde asculta *Imnul Angelus* care-i ofe-

---

[231] Petică, Şt. *Poezia nouă*. În: *România jună*, I, 65, 13 februarie 1901, p. 1; *Opere*, vol. II, op. cit., p. 224.

[232] Idem, ibidem.

[233] „Celelalte note pot să se stingă şi să apară iar, cantilenele pot să se piardă ca o uşoară adiere de vînt în pacea serei, dar leitmotivul rămîne; şi chiar dacă dispare o clipă, ca soarele care la un colţ al drumului nu se mai vede, el reapare din nou peste puţin, mai puternic, mai serios, mai sonor şi mai maiestos".

[234] Idem, *Opere* II, p. 228.

[235] Molcuţ, Zina. *Ştefan Petică şi vremea sa*. Bucureşti, Cartea românească, 1980, p. 135.

rea... „lumi de închipuire și de culori, de armonie și de simfonie, pe cînd catedrala răsuna de dulci și înălțătoare acorduri..."[236]

Se găsesc în poezia sa trimiteri la creația wagneriană, ca în *Lohengrin, oh, Lohengrin* și în *Poema X* din *Fecioara în alb*, unde e invocată dragostea lui Tristan și a Isoldei, cu versuri caracteristice: „Și nota fu din nou sonoră / Și gravă ca o invocare" ... Termenii muzicali intră în fluxul rimelor: „Se răspîndește-n versuri clare o simfonie-n *re minor*" (*Cînd vioarele răsună-XIII*). Sau „Un veșnic *de profundis*, se-nalță-ntunecat" (*XIX*). *Mizerere* devine o marotă întîlnită și la Șt. Petică în *Fecioara în alb-VIII*: „Pe note lungi și triste, cu glasuri aiurite, / Pornește singuratic un tragic *Miserere*" /.

Imnurile și psalmii sînt invocați pentru a sugera stări sufletești, profesiuni de credință, confesiuni: „Eu nu am imnul bahic în sufletu-mi închis", sau „Căci viersul meu e viersul pierdut al unor psalmi" ... (*Fecioara în alb-VIII*). Altădată, în *Poezia XVIII* din *Cînd vioarele răsună:* „Un psalm încet se lasă pe sufletul sfios" / ... sau „Oh, psalmul pasiunei din palidele file". *Vecernia* este invocată deoarece devine „alinătoare". Genurile predilecte: cîntecul, romanța, serenada, apoi și *Pasacalia* care devine titlul unui articol (*România junâ*, II, 18, 9 aprilie 1900, p. 2), ca și *Gavota depărtată, Serenade, Serenade demonice, Cîntec, Cîntec de seară, Cîntec uitat, Cîntecul toamnei, Duioase note.*

Imaginea se ancorează adeseori în fauna instrumentelor care mișună în poeziile sale, și nu numai în ciclul cel mai grăitor, cel mai propriu în acest sens, *Cînd vioarele răsună*, care indică drept predilect acest instrument cu coarde. Dar pe ansamblu apar și: chitara, flautul, harpa, pianul, orga, mandolina și, desigur, fanfara. *Cîntecul fanfarei*, „zgomotoasa serbare" e sugerată de un adevărat bazar instrumental medieval: „Îl farmecă orgia / Din surle, din țimbale / Din nai și măiestria / Din cornuri triumfale" /. *Poezia XIV*, din volumul *Fecioara în alb*, derulează instrumentele într-o ordine reclamată de funcționalitatea lor. Singurătatea poate fi vrăjită prin cînturi ce „suspină limpezi pe ghitare"... Visarea e înălțată „din flaut note argintii", iar dorul e împărtășit „... pe-ncordate struni de harpe".

Ștefan Petică e sensibil la sunetul clopotului, altă marotă poetică a autorilor pre- și simboliști. „Un glas de clopot e-o chemare" (*Fecioara în alb*-V). Pentru *Serenade demonice-III* răsună tîrziu vecernia „Și notele de clopot ușurele / se aud prelung"...

Aceste aspecte nu ar conferi senzațiilor decît o alură exterioară, frustă, ceea ce nu corespundea naturii profund interiorizate a poetului. El urmărea să realizeze complexe efecte prin amplificarea rezonanțelor muzicale, oprindu-se mai ales la elementele constitutive ale instrumentelor, la efectele pe care le comportă. Viorile sînt însoțite de arcușuri, harpele și chitarele de strune, pianul de clape...

„Arcușurile albe în noaptea solitară / Stătură: triste paseri cu aripile-ntinse / Păreau c-așteaptă semne și strunele vibrară" / (*Cînd vioarele tăcură*-I); „Plîngeau romanțe triste pe coarde de chitare" (*Poezia VII*): „Și mîna diafană

[236] Idem, p. 135—136. În: *O viziune*. În: *România junâ*, II, 129, 20 aprilie 1900, p. 1.

ce lunecă pe clape" (*Poezia IX*). Dar instrumentele produc note şi armonii, ele servesc la etalarea unor suave cantilene şi unduioase melodii.

Nu numai atît. Notele, sunetele se vizualizează, capătă contururi colorate şi poartă nuanţate stări emoţionale. „Vioarele tăcură ... O, nota cea din urmă / Ce plînge răzleţită pe strunele-nvechite" / (*Cînd vioarele tăcură*-I); „Şi flautul magic plîngea înainte" / ... „Şi nota uşoară lovea în perdele" (*Poezia II*); „Suspine prelungite în blonde note stinse" (*Poezia VII*); „Şi nici un ton de flaut nu plîngea-n depărtare" (*XI*); în fine, din *Poezia V* a volumului *Serenade demonice:* „Călăreţii de vioare / Cu lungi note turburară / În acorduri arzătoare"/.

Semnificaţiile cîntărilor la viori nu se rezumă la aspecte senzoriale, căci sfera lor de cuprindere are întotdeauna o bătaie mai lungă, prelungindu-se în proiectarea unor intense stări afective, de obicei deprimante, istoviri fizice ori morale, tînguiri şi sfîşieri ce surprind un capricios „univers muzical": „Şi n-a fost tînguire mai amară / Să tremure pe harpă" / (*Cînd vioarele tăcură-XIX*). Sau: „Zadarnice fanfare cu note triumfale / Sunau beţia luptei din tunuri majestuoase / ... Plîngeau aşa de dulce viorile ostenite" ... „Romanţa fără gesturi cîntată-n umbra lină, / Pe note în surdină, pe coarde ostenite" / (*Cînd vioarele tăcură-X*).

Dealtfel, această tonalitate gravă, cu modulaţii în minor, fixînd depresivitatea trăirilor emoţionale, e accentuată de frecventele irizări impresioniste ce estompează contururile, făcînd loc unei înceţoşări în care se aud ori văd, sinestezic: „note lungi şi triste", „note duioase", „glasuri uimite", „nebunul cînt", „inimi triste", „note întristate", „stinghere vioare", „orga obosită", „note tremurate", „note istovitoare", „cîntare cinică", „muzică ciudată", „negrele pianine". O plastică sugerare a deprimantelor stări sufleteşti apare în *Cîntec uitat:* „Şi coardele vorbiră lung şi trist. Eu n-aş fi voit să le ascult, căci ştiu bine amara durere care zăcea în glasul lor, dar ele suspinară aşa de rugător şi notele se tînguiau aşa de sfîşietor". În *Gavota depărtată* ... „numai muzica plînge prelung pe note de flaut / ..."

Culoarea elegiacă planează în opera lui Şt. Petică, antrenînd dominanta sonoră ce vehiculează obsedant determinative incerte: *murmurat, tremurînd, tărăgănat, prelungi, tînguitor*, preluate, totuşi, din arsenalul secundar al dispozitivelor muzicale.

Efectul obţinut este de multe ori bizar, ancorat într-o sonoritate melismatică, cu unduiri afective monocrome, estompate, desigur, ce pot însă contrasta cu o imagine austeră, implacabilă: „Cum palidă cîntase eternei cantilene / De dragoste apusă, senină nota gravă". (*Cînd vioarele tăcură-X*).

Adeseori, starea de melancolie, de durere capătă accente atît de grave, de ce nu tragice?, încît se creează senzaţia unei imposibile alternative. „Pe harpa învechită o ultimă cîntare / ... Şi strunele cuprinse de-adîncă-nfiorare ... / Ci-n murmurul de note plîng dorurile ascunse ... E psalmul pocăinţei ce picură pe strune" / ... (*Cînd vioarele tăcură-XIX*). O altă înfăţişare a tonalităţii deprimante avem în *Poezia XV* a aceluiaşi ciclu: „Cîntări voievodale sunară-n amurgire / Cu glas de altădată umplînd singurătatea / Şi-n notele lor grave de-adîncă tînguire / Colinele ascultară cum moare-ncet cetatea"/.

Juxtapunerea unor elemente deduse din arsenalul artei sonore, cumulate cu fascinaţia policromiei şi montările afective fac ca imaginea să capete con-

tururi siderale, sugerînd procesul, fluxul magic al cîntării asociate cu vibrația afectivă: „Și degetele fine, în umbră, sclipitoare / Păreau ca niște clape de fildeș, ridicate / Pe flaute de aur în seri de evocare / A imnurilor triste din templele uitate / (*Poezia I* din *Cînd vioarele tăcură*). Mișcarea ezoterizată e hiperbolic surprinsă în *Poezia II:* „Și flautul magic vorbi; tremurată, / O notă stîngace sălta peste clape / Ca vocile stinse în murmur de ape, / Și-ncet simfonia căzu întristată" /.

Și totuși, vraja muzicii e atestată stenic, chiar dacă farmecul ei ascunde o existență îndurerată, surdina nereușind să atenueze destul penumbra unei ușoare tînguiri: „Dar în cîntarea fără nume / Ascunsă-negrele visare / E-o tragedie tăinuită" / ... „Zdrobiți vioara fermecată / Grozav e cîntecul din urmă" /. (*Poezia III*). Dar și atunci cînd viorile tăcură brusc, pe neașteptate ... „își plîng cîntarea lor neisprăvită".

De la Ștefan Petică nu au rămas scrieri de natură teoretică asupra impactului poeziei simboliste cu muzica, precum cele de la Al. Macedonski. Este însă clar că a urmărit, în afara celorlalte atribute, și efectul sonor al versurilor, încărcîndu-le cu asociații împrumutate din lexicul muzical. Aceasta înseamnă că instrumentalismul nu i-a fost indiferent, dar nici nu l-a zeificat. Faptul că ciclul *Cînd vioarele tăcură*, de rafinată expresie muzicală, a fost considerat de G. Călinescu drept opera capitală a lui Șt. Petică, vorbește de la sine.[237] Parafrazînd versul „Ah, strunele, ce tremur de viață le cuprinse!", se poate spune că muzica, în creația lui Ștefan Petică, capătă un „tremur" care a contribuit decisiv la viața perenă a creației sale.

ION MINULESCU

Progresiunea muzicalizării poeziei minulesciene se află argumentată în interviul *De vorbă cu Ion Minulescu* din *Rampa*[238], unde scriitorul confesa: „Au fost mulți compozitori care au încercat să-mi pună pe muzică romanțele mele. S-au scuzat însă că trebuie să renunțe, deoarece romanțele mele sînt atît de muzicale, recitate numai, încît nu găseau o melodie cu care să completeze propria lor muzică poetică". Este aici o recunoaștere, de rară subtilitate, a angrenajului muzical care definește viziunea poetică a lui I. Minulescu, ce acordă elementului sonor o accentuată pondere, imprimînd versurilor o savuroasă încărcătură simfonizantă. Tentația compozitorilor la primul contact cu poeziile sale era mare, datorită valențelor muzicale intrinseci pe care le etalau versurile, dar care ascundeau o vocație unică ce se lasă anevoios continuată și, deci, altfel exprimată. Contactul muzicienilor cu poezia lui I. Minulescu, deși era paralizant, nu făcea altceva decît să sublinieze dominanta propriei muzicalități pe care autorul o căuta și, ceea ce e mai semnificativ, o realiza într-un spectru multiform, dezvăluind o contagioasă muzicalitate. Preg-

[237] Molcuț, E. *Cuvînt introductiv.* Șt. Petică, *Opere*, vol. I, op. cit., p. LV.
[238] *De vorbă cu Ion Minulescu.* În: *Rampa*, București. XXIV, 6 mai 1935; cf. Minulescu, I. *Opere*, vol. I, *Versuri*, Ediție îngrijită, note și comentarii de Emil Manu. București, Edit. Minerva, p. 494.

nanța acesteia fiind facilitată de integrarea avidă a termenilor și, în general, imaginilor asociante, decupate din recuzita specifică artei sunetelor, conferind accentuarea cumulului sinestezic, transgresarea simbolului în alegorie, alambicarea procesului de melodizare a pretextului retoric. Parafrazînd un vers din *Spre soare*, poetul ... „preface *verbu-n cînt*", ... raliindu-se congenital filierei macedonskiene. Această descendență se divulgă prin repetatele invocări ale cîntecului, cu care se și identifică poeziile. *Romanța noului venit* își îndeamnă cititorii să-l imagineze: „Și-n cîntul lirelor de aur / Porniți cu mine împreună" / ... ca în final, într-o tonalitate meditativă, să proiecteze importanța lor vitală, deoarece sînt „Cînturi cu care azi cerșiți o pîine" /. În *Ita este*, I. Minulescu răspunde direct la întrebarea „Știți voi ce sînt versurile mele? / Zboruri în «zigzag» de rîndunele, / Zboruri fragmentate / Rupte / Și-nodate / Ca să poată fi de toți cîntate" /. Aici cuvîntul „cîntate" poartă sensurile citirii, mai larg, ale interpretării profundelor lor semnificații de către fiecare individ care le lecturează. Alteori, poetul devine un cîntăreț! ... „Oprește-ți truditul pas /" ..., fiind înfățișat mai apoi drept ... „cîntărețul care plîngea, strîngînd la sîn / Chitara cu trei strune ..." / Altădată, poetul îndeamnă să se dea curs liber „cîntării", fanteziei, ideilor: „Cîntați frumosul îngropat de-aici / Ce n-au putut să-l reînvieze-n vers /" (*Romanța marilor dispăruți*).

Poetica minulesciană în care apar „toate decorurile și cerurile simboliste", cum scrie G. Călinescu, evidențiază tehnica asociativă, armonii de amplă rezonanță, versuri cu desene capricioase, frînte, nesimetrice, expresia calchiază tentații spre ambiguitate, unduiri discrete, aparente discordii, accente surdinizate și contururi estompate. Într-un fel, aceste atribute apropie poezia minulesciană de poezia simbolistă, în esența ei estetică postwagneriană, impresionistă. Afirmînd aceasta putem invoca o categorisire ce a fost făcută în *Notița critică* la ediția II din 1909 a volumului *Romanțe pentru mai tîrziu*, unde I. Minulescu e recomandat ca ... „cel mai original și mai puternic dintre tinerii reprezentanți ai *simbolismului impresionist*".[239]

I. Minulescu nu renunță la inventarul instrumentalist, luat la propriu, deși ponderea sa e considerabil mai restrînsă decît, bunăoară, la Șt. Petică. Cu toate acestea, apelurile la instrumente trădează aceleași compartimente din care, în prim-plan e chitara, fără să atingă dimensiunile pe care le au viorile la Șt. Petică, mai ales că acest instrument e de regulă intercalat într-un context căruia îi dă parfum și culoare. Astfel: „În timp ce-n cîrciuma murdară / Din strunele de-aramă-cîntul / Chitarelor / își ia avîntul" ... În *Romanța apocrifă* ea este cea care susține părerile de rău ... „Pe falsa nervilor chitară". Adeseori, chitara plînge ca în *Romanța ultimei seri*, unde e asociată luptei: „Și ascultați a luptei stridentă chitară / Cum plînge". O altă înfățișare chitara o deține în *Romanța ei*, unde apare și mandolina: „Bine-ai venit, preludiu de chitară! / Bine-ai venit, final de mandolină!" /

Lungi arcorduri de chitară sînt evocate în *Romanța amantelor de ieri*, iar în *Romanța celor trei romanțe*[240] se vorbește de „Trei stinse acorduri de

[239] Minulescu, I. *Oepre*, vol I, op. cit., p. 485.

[240] Victor Eftimiu a parodiat, cu mult succes, unele din poemele lui I. Minulescu, bunăoară în *Romanța celor trei sarmale* sau *Trec decadenții*, cu celebrele versuri: „Trec disperații purtînd facle prin întuneric și pustiu/Cîntînd prohodic și macabru/Romanțe pentru mai tîrziu".

chitară" /. O viziune și mai dezolantă apare în *Romanța zilelor de ieri*, deoarece: „Eu sînt / Stropul vinului ce scade prin paharele deșarte / Și romanța nesfîrșită, căci arcușele s-au frînt!" / și ... „strunele chitarei-s rupte și romanța s-a sfîrșit" /. Iar în *Romanța fără muzică* (1906) avem, în final, imaginea cîntărețului ce ... „purta sub braț ghitara spartă".

Se perindă și alte instrumente în universul poetic al lui I. Minulescu. Astfel, într-o mărturisire de credință, precum *Ecce homo*, poetul se autoportretizează: „Eu sînt o-mperechere de straniu / Și comun, / De aiurări de clopot / Și frămîntări de clape / în suflet port tristețea planetelor ce spun, / Și-n cîntece, tumultul căderilor de ape" / ... Mai departe, identificarea cu vocile instrumentelor, după clopote și clape, se amplifică, antrenînd și genuri muzicale, deoarece: „Eu sînt o-ncrucișare de harfe / Și trompete, / De lenețe pavane / Și repezi farandole — / În lacrimi port minciuna tăcutelor regrete, / Și-n rîs, impertinența sonorelor mandole". Pentru ca, în final, poetul să fie ... „o armonie de proză / Și de vers".

Mandolina și tamburina sînt invocate în *Într-un bazar sentimental*, unde apar și numele compozitorilor, probabil preferați, aduși în contextul unor nume de pictori impresioniști cu care nu prea concordă: „Strofe vechi, o mandolină, / Un *Cézanne* și doi *Gauguin* / Patru măști de bronz / *Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin*, / O sofa arabă, două vechi icoane bizantine" / ... Violoncelul e infiltrat discret, în compania altor termeni: „... Un trio de violoncel / Cu care ea ne sincopă / ..." (*În cinstea celei care va pleca*).[241]

Adeseori, denumirea instrumentelor facilitează ipostaze diferite ale planurilor de rezonanță muzicală, inclusiv „armonia ritmică", menită să reproducă nuanțele cele mai gingașe ale sufletului. Concludent apare în acest sens *Strofe pentru ploaie ce proiectează viziuni halucinante, rătăciri de damnat*. După ce ploaia e ... „imperativă și sonoră ca un final de tamburină" /, poetul debitează: „Pe acoperișuri roșii, / deșteptți orchestrele stridente — / alarma ftiziilor goarne și tusea tobelor gripate — în ritmul cărora, pe stradă, trec nesfîrșite regimente", / ... Pianul e adus într-un context ce înșiră discipline școlare: „algebră, geografie și pian" /, în *Primăvară inutilă*, iar vioara, în *Cîntărețа anonimă*. Paralizante sînt aceste versuri din *Elegie domestică*, înfățișînd viorile ce-și frîng arcușurile: „Și cu cîntul / Viorilor solemne ce-și frîng nervoase arcușul".

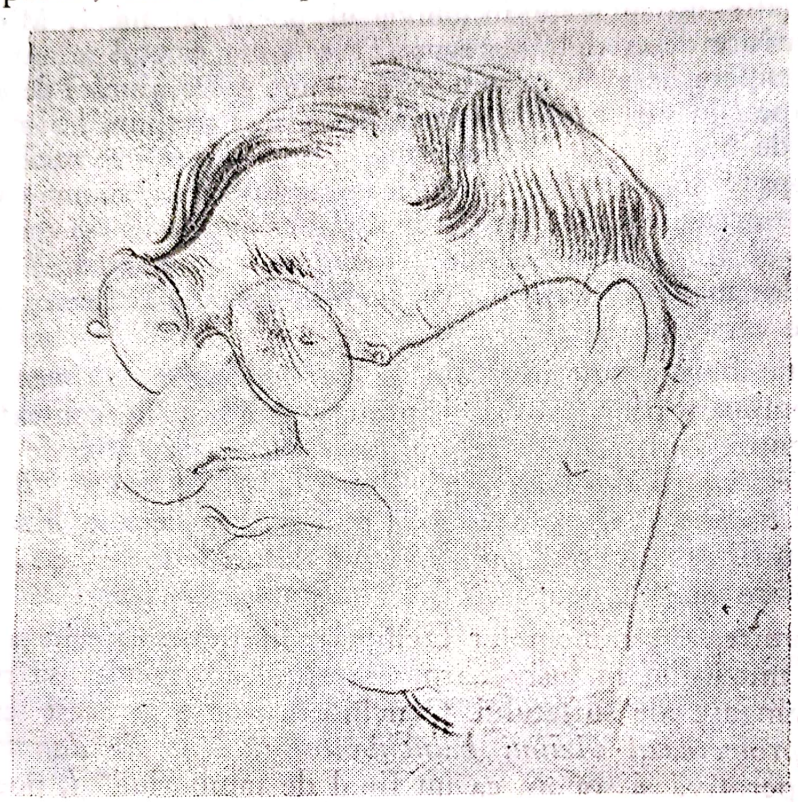
Uneori, instrumentele sînt privite în aura care le caracterizează: „Iar aiurarea harfei rafinate / Cu fluieratul naiului barbar, / În noaptea Catacombelor răsună" / (*Da capo al fine*). Plasticitatea expresiei e sugerată admirabil de trimiterea la „țitera dezacordată", pentru a întregi portretul poetului deja trecut. În *Unui cîntăreț* care îmbătrînește, și odată cu el și versul pe care-l urzește, poetul recurge la această apostrofare: „Nu simți cum cîntecu-i sfîrșit / Și-i țitera dezacordată" ... În fine, fanfara e prezentă în *Christos a înviat*, unde loviturile clopotului ... „păreau / Cadențe stranii de fanfară" /. În *Ro-*

---

241 Evident, numele unor compozitori îndrăgiți apare și în creația unor poeți minori, și inventarul acestora pare o utopie. Bunăoară, Michel Missir publică în *Magazine Ilustré de L'Indépendance Roumaine* (XXXVIII, 12276, 14 decembrie 1915) poezia *Chopin*, care debutează astfel „Valses qui transportent aux confins de l'extase" ...

manța noastră, poetul demolează imaginea succesiunii generațiilor celor care poartă... „doliul verilor apuse / Și-al idealurilor scrum“... arătînd că va trece și el... „cerșind din țiterile sparte“...

Clopotul, cu dangătul său chemător sau prevestitor, devine subiect în multe poeme, dezvoltînd parcă tradiția macedonskiană, într-o manieră mai



Ion Minulescu

puțin onomatopeică, dar nu mai puțin persuasivă. Există de fapt un fel de leitmotiv al clopotelor ce tronează autoritar în *Liturghii profane* (1908), ciclu de cinci poeme, subintitulat grăitor: *Quintet ateu*. Chiar dacă nu apare pretutindeni, în *Clopotele*, poezie de cea mai pură esență simbolistă, se remarcă frecvența cuvîntului inițial, precum și a celor ce sugerează elementele lui adiacente: sună, voci, glas de aramă, argint, cîntul... „Sună clopotele / Sună clopotele-n depărtare / Clopotele!... Clopotele!“... / Acestor versuri inaugurale, după o dezvoltare ce pare să caute monotonia, le urmează versuri clădite pe cuvîntul „sună“, ca un imperativ, completate cu ideea materialului din care-s confecționate, pentru a prelungi, ca un fir melodic precar, natura rezonanței, admirabil surprinsă în versetul următor: „Sunați, clopote de-aramă, / Sunați, clopote de-argint... / Vîntul să vă-nalțe cîntul mai sus / Tot mai departe“ /...

Poezia a stîrnit vii reacții, Mihai Dragomirescu remarca „originalitatea armoniei“[242] realizate de I. Minulescu. În general însă se consideră că autorul a violentat expresia, recurgînd obsedant la stereotipul: clopotele. I. L. Caragiale, sincer admirator al poetului, a parodiat-o în *Litanii* (*Opinia*, Iași, 10

[242] *Convorbiri critice*, nr. 9, 15 iunie 1907, p. 473—474; cf. *Opere*, vol. I, op. cit., p. 510—512.

februarie 1908) din care reținem: „Trageți clopotele! Trageți clopotele, clopotari".[243]

În următoarea poezie a ciclului: *În orașul cu trei sute de biserici* se recurge la versetul „Sună clopotele-ntrună", ca apoi să capete o formă inversă: „Nu mai sună nici un clopot — nici un clopot de aramă". Ultima poezie O, *nu te apropia de mănăstirel* aduce imaginea clopotului, într-o ambianță de contururi sumbre, de dizlocări psihice întunecate, vrînd parcă să îndepărteze pașii tinerei care se îndreaptă spre chiliile monahale: „Ascultați cum sună clopotele-n turlă — / În turla la alba — a negrei Mănăstiri?... / Ascultați cum sună clopotele-n turlă / Ca haitele de lupi flămînzi ce urlă?..." /. O altă poezie „*Götterdämmerung* proiectează „clopotnițele aprinse" unde „*Nebunul fredonează coralul solemn*" ...

Glasul clopotelor apare însă și în alte poezii, în ipostaze foarte apropiate celor din *Liturghii profane*. Bunăoară, în *Celei învinse*, se întîlnesc aceste versuri: „Ce glas de clopot / O! Ce glas de clopot spart și răgușit!..." Sau... „Tu, ce porți pe buze purpura-nserării / Și-n glas cîntări crepusculare, / Ascultă-l bine... / Ascultă-i notele de-aramă ce-ți par acum necunoscute" /. Iar în *Christos a înviat* se vorbește de: „Un clopot grav ca un profet".

Și „orologiul cîntă din cupolă" în *Cînta un matelot*, „printr-un preludiu de mandolă". Există aici, ca și în alte poezii, puternica concretizare a preocupării majore a lui I. Minulescu de a surprinde „muzicalitatea melodică" a versurilor sale, adică, acea valență majoră a poeziei care contribuie la perceperea ei prin cantabilitatea combinării și succesiunii cuvintelor și a rimelor...[244]

Ar fi cît se poate de facil să se creadă că sensurile profunde ale poeziei simboliste se rezumă la vehicularea unor termeni cu rezonanță sonoră. De regulă, aceștia nu sînt decît emisarii ori exponenții exteriori ai unor idei cu un spectru larg, filosofic, asupra cărora studiul nostru nu-și propune să zăbovească.

Contactul lui I. Minulescu cu muzica transpare din multe titluri: *Nocturnă, Marș funebru, Marș războinic, Cînta un matelot, Glasul morilor, Cîntec, Cîntece de leagăn, Cîntec de toamnă, Cîntec mediocru, Litanii pentru miezul nopții, Doina, Andante religioso, Cîntăreața anonimă, Da capo al fine* (care se mai întîlnește și ca subtitlu în *Finita la commedie*), *Pianissimo, Unui cîntăreț, Cîntă-mi lăutare, Strofe* și chiar *Allegro ma non troppo* — titlul unei comedii. Dar cel mai edificator argument pentru adeziunea la muzică e titlul foarte frecvent de romanță, aluzie la Verlaine cu al său *Romances sans paroles*, folosit de Minulescu mai ales în volumul *Romanțe pentru mai tîrziu* (1908) și în volumul *De vorbă cu mine însumi* (1913), precum și altele, cu o frecvență din ce în ce mai scăzută.

Pe ansamblu, numărul poeziilor aflate sub stindardul romanței este mare, aproape cincizeci, ceea ce justifică întrebarea dacă preluarea acestui gen ca

---

[243] Idem. *Opere*, I, p. 511; Cioculescu, Șerban. *Note critice, literatură, versuri*, I. L. Caragiale: *Opere*, vol. IV, 1938; op. cit., p. 351—352.

[244] Minulescu, I. *Nu sînt ce par a fi*. În: *Revista Fundațiilor*, VIII, 10 octombrie 1941, p. 57—76.

titlu este gratuită sau întemeiată pe atribute ce derivă din însuşi specificul ei? Indiscutabil, I. Minulescu, poet cu o profundă aderenţă la mediul citadin, în care plana aroma pitorească a romanţei vehiculate de lăutarii ce bîntuiau la toate colţurile, are infinite sensuri, fiind o modalitate de receptare muzicală a universului. Pentru a realiza o fuziune intrinsecă, poetul a menţinut unele aspecte definitorii pentru romanţă, tocmai pentru a susţine că ele sînt perfect compatibile cu poezia, cu poezia simbolistă. I. Minulescu a fost tentat de virtuţile versului cîntat din romanţă, conferindu-i el însuşi valenţe muzicale, ceea ce face ca „romanţele" sale să fie extrem de melodioase, citirea lor să producă şiraguri de cantilene cu structuri ritmice simetrice în asimetria lor interioară. De asemenea, I. Minulescu a reţinut din romanţa lăutărească de provenienţă eteroclită, cu ramificaţii în culturi extraromâneşti, dar perfect reformulată în spiritul sensibilităţii noastre, acel nucleu poetic dominant şi constant ce degajă fiorul unic, ce revine obsesiv în mersul alambicat al spiralei. Decurg de aici reformulări, repetări, imitaţii, voci şi sensuri paralele, gradări ce se rezolvă în reprize identice sau dinamice. În nici un caz, poetul nu a mimat romanţa căci, în mod sigur, a recreat-o, dîndu-i o strălucire cu totul aparte, de o puternică expresie modernă în care, discret şi riguros dozat, strecoară cîte o esenţă a aluziei la ceea ce ar fi putut fi romanţa în fazele ei iniţiale.

În *Romanţa noului venit* — un adevărat manifest în care se vorbeşte de „glasul artei viitoare" — I. Minulescu vorbeşte de cei ce vrură „romanţe noi", „armonii eterne", „lumea ultimului cîntec", „cîntul lirelor de aur" ... „Vibraţiile acelor armonii" apar în *Romanţa marilor dispăruţi*, pentru ca în *Romanţa noastră* să se întîlnească versul: „Un psalm cîntat de-un preot gîngav".

Muzica e omniprezentă în romanţe. Dedicată lui Dimitrie Cuclin, coleg de studii la Paris, *Romanţa celor trei romanţe* schiţează aspecte caracteristice ale celor trei forme muzicale: *canzona*, în ritm florentin, *epitalamul* antic, sculptat în „ritmul eroticelor lesbiene / Cu care-n Lesbos cîntăreţii şi legendarele nebune / Sărbătoreau pe blonda Venus" / ... şi *madrigalul*.[245]

Chiar într-o romanţă din ultima perioadă de creaţie apare invocat madrigalul — *Romanţă retrospectivă*. În *Romanţa policromă*, poetul cere să i se dea ... „simfonia flautelor mute ... ritmu-nveninat al *Salomeei* / Şi tusea-n fa minor a *Traviatei*" /. Implicaţiile muzicale directe sînt şi în *Romanţă meschină*, în versul: „N-a fost decît un zbor de triolete".

I. Minulescu a scris şi *Romanţe fără muzică*, titlu deconcertant care însă lasă să se strecoare tente muzicale, precum: „Ce-ţi pasă dac-o să sfîrşească / Orchestra valsul" / sau declaraţia ... „că-n versuri / Găsiţi mai multe armonii / Decît în sarbedele acorduri /".

O foarte aleasă pagină de sinestezie o oferă *Romanţa fără muzică* (1907): „Ne-am cunoscut în ţara-n care-alt'dată / *Manon Lescaut* iubi pe *Des Grieux*. Într-un amurg de toamnă, orchestrată / În violet, / În alb, / În roz / Şi-n bleu"/.

Trimiterea la *Manon* presupune neapărat opera lui Massenet ori Puccini? În poezii găsim referiri clare la compozitori şi creaţii muzicale. Lieduri de

[245] Manu, E. *Note şi variante*. Minulescu, I. *Opere*, I, op. cit., p. 494.

Grieg, aflate într-o mapă așezată pe pian apar în *Nihil*, iar în *Romanța ouălui de ciocolată* se vorbește de o altă tonalitate dintr-o operă de Verdi, de data aceasta: „Do majorul *Traviatei*". Tot aici sînt pomenite și măștile „de bronz sculptate-în stîncă / Mozart, Beethoven și Chopin". Ultimii doi compozitori invocați, am văzut deja, figurau și *Într-un bazar sentimental*. O creație de Chopin apare în *Fapt divers*, încadrat în armonii imitative: „Suspect refren / Din *Marșul funebru* de Chopin . . . / Cut-cu-ri-gu / . . . ding . . . dong . . . ding . . . / Lumînările de ceară din odaia ei se sting, / Iar pe «banca verde», unde dorm cu ploaie, / Cîntă cucuvaia! . . ." /

Și asupra lui I. Minulescu opera lui Richard Wagner exercită o mare atracție, devreme ce e amintit în cîteva poezii, dîndu-i prilej să-și îmbogățească „atmosfera plastică" prin nume, titluri fastuoase sau de rezonanță. Celebre rămîn versurile din *Celei mai aproape*, prin care poetul își întreabă iubita: „De ce-ți sînt ochii verzi /. Culoarea wagnerienelor motive / "[246].

Wagner fusese menționat în mozaicul sonor din *Într-un bazar sentimental;* în *Litanii pentru miezul nopții* e invocată *Walkiria*, într-o senzuală urare de somn ușor: „Și respiră infinitul ce plutește-n străveziii / Nori, / Din care plouă-n luptă hidromelul Walkyriei . . . / Dormi, felină torturată de al duetului final" . . . / Două titluri trimit spre o operă wagneriană, deși trimiterile certe sînt estompate: *Vasul fantomă* (1920) și *Olandezul zburător* (1933). O referire mai clară la compozitorul german, ce atestă buna cunoaștere a fenomenului pe care l-a generat, se află în manuscrisul *Cazul Nietzsche*[247], arătînd că filosoful a fost un mare admirator și, apoi, un înverșunat dușman al lui Wagner. Cînd Nietzsche a cunoscut muzica operei *Carmen*, l-a opus pe Bizet lui Wagner, afirmînd: „Dumnezeule . . . cu cît ne întrec francezii în gust".

Legat de gustul artistic al francezilor, I. Minulescu mărturisește că-și datorează descoperirea vocației și afirmarea personalității contactului cu simbolismul parizian în care regăsea . . . „în proporții mai mari, bineînțeles, aceleași emoții de artă cu care îmi făcusem ucenicia în țară. Găsisem un bogat material poetic construit în forme noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiții obsedante, cu efecte onomatopeice și mai ales cu ecouri proaspete și puternice ale unei muzici străine, care trebuia să devină mai tîrziu, chiar muzica mea."[248]

În poeziile lui I. Minulescu se întîlnesc referiri implicate în fenomenul muzical. Recurge, bunăoară, la denumirea notelor în *Simpaticei necunoscute*, în final: „Scrisoarea ta: Capricii de femei / Răspunsul meu: Do, mi, sol, fa, do, mi . . ." Aceste note, surprinzător aduse, pot fi neutre, dar pot și contura un fir melodic metaforic. Se strecoară în cascada versurilor termeni ca: „Miserere", întîlnit și la alți poeți („Ca-n ascultarea unui demonic Miserere"); în *Va fi*, „armonia supremelor cîntări" și în *De vorbă cu mine însumi;* simfonia, e evocată în mai multe poezii. În *Christos a înviat* apare astfel: . . . „că mîna ce-mi bătea în geam / părea suprema frenezie / cu care gesturile-nchee / O idee / Într-un final de simfonie /". S-ar putea ca viziunea poetului să țintească

---

[246] În aceeași poezie: „De ce cînd cînți/Cu tine cîntă un infinit de armonii . . ."

[247] Minulescu, I. *Manuscrise găsite, Opere*, vol. III, București, Edit. Minerva, 1979, p. 39.

[248] Minulescu, I. *Nu sînt ce par a fi*. op. cit., p. 64.

aici la gestul dirijorului ... „Simfonia mută a lacrimilor" apare *Într-un bazar sentimental*. Cuvîntul „orchestrarea" cu sensul contopire, unire, se găsește în acest context: „Ca-n orchestrarea întregirii noastre" (*Epilog sentimental*).

Trioletul e cîntat în *Odeletă*, poezie cu o evidentă sinestezie simbolistă, unde poetul e obsedat (nu numai aici însă) de cifra trei, cu referire la culorile verde, galben, roșu: ... „cea mai cîntată din cîte-n lume-au fost cîntate" / Cifra *trei* ... se metaforizează în triolet: „Îți voi aduce / ... Și trei rubine-nsîngerate, va înțelege fiindcă nu-i / În lume nimeni să-nțeleagă simbolul Trioletului!" / Într-adevăr, admirabilă alegorie! Și în *Romanța meschină* revine acest termen, într-o frumoasă hiperbolă: „N-a fost decît un zbor de triolete".

Adeseori I. Minulescu mizează în versuri pe imagini simultane, autonome, urmărindu-se obținerea unor nuanțe folclorice în care contururile devin entități labile. Uneori, fantezia poetului se îndreaptă către lumi îndepărtate, căutînd, prin contrapuneri sonore, să sugereze imagini caracteristice, cu rezonanță aspră, ca în *Romanța nordică:* „Și în portul blond al unei mări din nord, / Greoaie odgoane se aud, / Cîntînd barbar, cîntînd în dezacord / Cu albatroșii tristului fiord."

Melodicitatea poeziei, căutată pretutindeni, este sugerată în *Celei care pleacă:* „A fost un vis / Un vers / O melodie / Ce n-am cîntat-o, poate, niciodată." / Dar prezența muzicii, mai ales în ipostază interpretativă, poate deveni temă centrală. Astfel, apare în *Cînta un matelot*, în *Marș funebru* și chiar în *Marș războinic*. O splendidă redare a lăutarului se întîlnește în *Cîntă-mi lăutare*, procedeul repetiției variate avînd rolul să nuanțeze sensul profund al cîntării, prin suprasolicitarea unei imagini: „Cîntă-mi lăutare doina / Celor care pornesc departe / ... Îmi ceri doina care-n viață / Nu se cîntă ci se plînge! ... Îmi ceri cîntul care-n viață / Nu se plînge ci se tace / ... Deci, cîntă-mi doina care însă nu se cîntă ci se plînge; cîntecul nu se plînge ci se tace! ..." Folclorul, ca referire într-o stare directă, mai apare și în poezia *Nu sînt ce par a fi*, amintindu-se strămoșii care au murit cîntînd: „Oltule ... rîu blestemat" ...

I. Minulescu transpune imagini muzicale în sfera unor obiecte pe care, astfel, le însuflețește, le umanizează. Poezia *Glasul morilor* poate fi citată în acest sens, prin fiecare vers, dar mai ales prin: „Glasul morilor severe care-ngroapă / Și dezgroapă / De sub piatră același cînt". / Și mai ales: „Și să-l cînți și tu cu apa / Și să-l cînți și tu cu vîntul, / Căci e glasul-n care Cîntul / Plămădește-ndestularea!" /.

O foarte sugestivă descriere a trenului de marfă, prin mijlocirea referințelor muzicale, se află în *Pastel mecanic:* „Ce-și fluieră impertinența prin trei supape ofticoase / Și urcă panta-n resemnarea bemolilor ce mor pe harfă / Într-o capelă funerară" / ... Diezii și bemolii sînt încorporați în magica descriere din *Cîntăreața mecanică*, unde se găsește o superbă depănare a unui flux melodic, în însăși trasarea poemică a unei melodii: „Cine cîntă la fereastră cu perdele-nflorate, / Că nu-i cîntec de femeie / Și nici cîntec de vioară? / Cine aruncă pe fereastră note vagi, Desperecheate / Dintr-o veche melodie, Care urcă / Și coboară / Ca o lentă agonie / Pe diezi de serpentină / Și bemoli de mici confeti? /

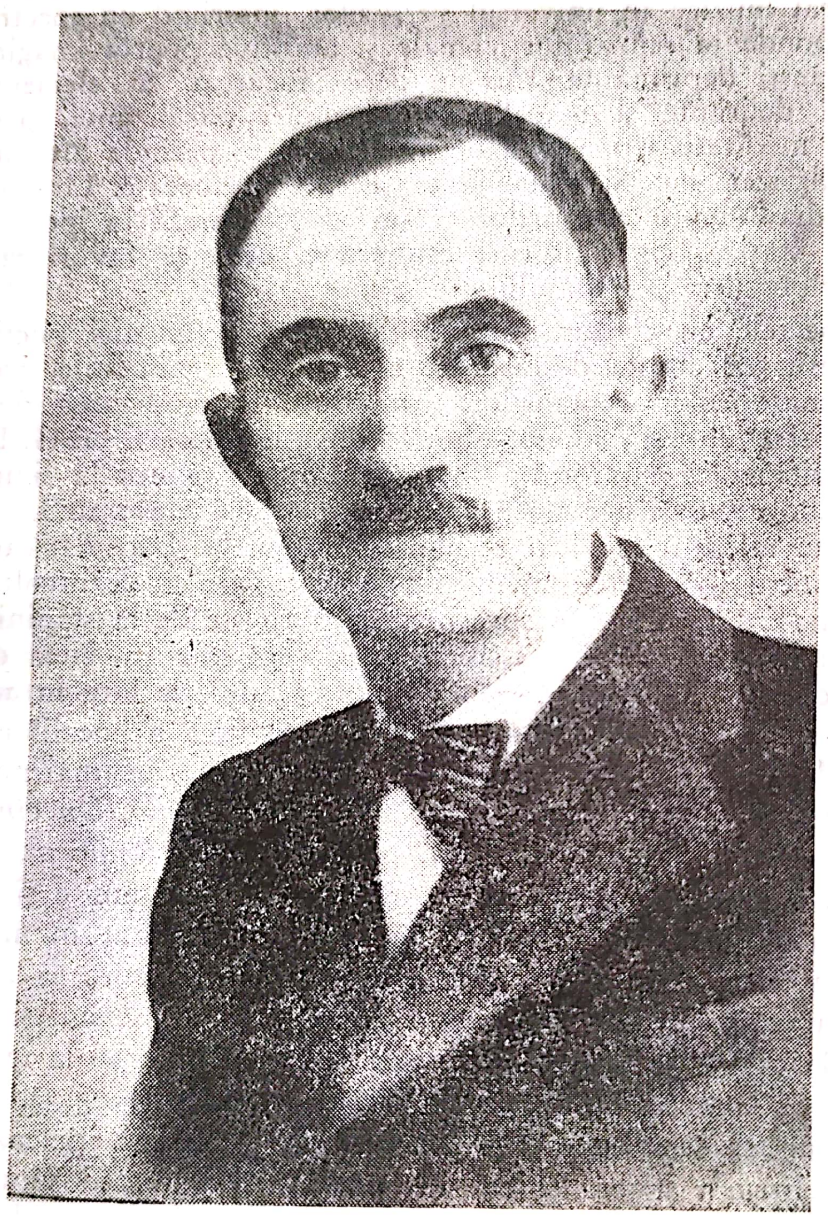
GEORGE BACOVIA

Poetul tristeții infinite, al anotimpurilor mohorîte și reci, al ploii și ninsorii apăsătoare, al durerii și melancoliei dezolante, al cîntecelor ce plîng mereu (*Dies irae*) a integrat muzica în universul versurilor, înscriind un spectru depresiv, în care corespondența senzațiilor vizuale și auditive poartă imagini crepusculare, stări sufletești deprimante. Într-un decor încărcat cu elemente dezacordate, cu obsesii delirante și macabre reprezentări paralizante, poetul fixează o atmosferă meditativă, răvășită de viziuni, ce se perindă intermitent, dominate de nostalgii elegiace și halucinante accente întunecate. Lira poetului e marcată de zodia sumbră a trăirilor ce nu se desfășoară în ipostaze conflictuale de factură statică, cu contururi estompate, ceea ce favorizează tenta impresionistă, clar obscurul și inefabilul.

Selectînd doar aspectele cu contur muzical declarat ale creației poetice bacoviene, sîntem copleșiți de ampla desfășurare a asociațiilor muzicale, frecvența sinesteziilor, onomatopeelor, repetărilor, armoniilor, sincronizarea rimelor, larga vehiculare a refrenului și ostinato-ului. Explicația aderării lui G. Bacovia la principiul muzicalizării cuvîntului în poezie nu se reduce la simpla înrolare în torentul simbolist, deși acest aspect nu e lipsit de importanță. Mai presus de orice însă, este talentul muzical recunoscut al lui G. Bacovia, canalizat spre vioară, instrument la care cîntă, în clipele de răgaz, cu dezinvoltură și nespusă plăcere. Zona interesului său spre muzică pornește de la stăpînirea tainelor viorii, neoprindu-se însă aci[249]. Asculta cu plăcere muzica, citea despre muzică, ceea ce a condus la formarea unui orizont destul de larg în acest domeniu, manifestîndu-se nemijlocit în comprehensiva tematică a poeziilor de sorginte muzicală, mai bogată, mai variată decît la alții: *Nocturna* (mai multe poezii poartă acest titlu), *Largo, Serenadă, Vals de toamnă, Piano, Un cîntec, Dies irae, Gaudeamus, Psalm, Balada, Din liră, Marș funebru, Requiem, Romanță, Ecou de romanță, Balet* ... Titlurile de mai sus vorbesc multe și trădează un orizont muzical miniatural, oarecum periferic, neancorat în marea galaxie muzicală. Probabil, și-a spus cuvîntul, în acest plan, cultura sa autodidactă, acumulată prin contagiune cu repertoriul salonard, orășenesc și folcloric. Mai mult decît la alții se găsesc în creația lui Bacovia referiri la instrumentele muzicii populare. Toamna cîntă ... „în mii de fluiere" (*Singur*). Imaginea dezolantă a toamnei se regăsește în *Melancolie*, unde poetul apelează la corespondențe sonore pentru a sugera șuieratul pustiitor și jalnic al vîntului: „Ce chiot, ce vaiet în toamnă — / Și codrul sălbatic vuiește" /. Sunetul buciumului devine semnal al doinirii codrului: „Răsună-n coclauri un bucium, / Și doina mai jalnic privește". O variantă o oferă *Pastel:* „Buciumă toamna... /

[249] Soția poetului, Aghata Bacovia, arată că aveau în casă și o vioară, „Amatti" (chiar „Amatti" ne întrebăm noi?) pe care, într-o dimineață G. Bacovia a dăruit-o unui cerșetor-muzicant care se folosea de o „vioară cîrpăcită". cf. Al. Raicu: „Și-a luat vioara de pe masă dăruind-o unui amărît al vieții ..." (*Luceafărul*, București, XXIV, nr. 35(1009), 29 august 1981, p. 6).

Ţîrîie ploaia ... / Tălăngile, trist, / Tot sună dogit" /, plasînd într-un cadru pitoresc natura şi instrumentele ce răsună în mijlocul ei. Versul: „Oh, plînsul tălăngii cînd plouă!" devine refren cu funcţii de ostinato în *Plouă*. Este interesant că G. Bacovia surprinde sursele sonore în ipostazele lor afective, perfect sincronizate unor stări depresive, cauzate mai ales de fenomenele atmosferice



George Bacovia

mohorîte. Astfel, versul refren din *Plouă* sună: „Oh, plînsul tălăngii cînd plouă!". Hora este asimilată dansului frunzelor de toamnă în *Miezul nopţii:* „Frunzişul acuma pornit-a / O leneşă, jalnică horă" /; sau ... „hora sună" şi „sună a frunzelor horă" /. Poetul reia obsedant sensuri şi imagini. În *Gol*, de unde reţinem, în mod deosebit, metafora: „pădurea sonoră", poetul plasează în fiecare vers noţiune auditivă: „Din *foşnet* frunza măruntă / Umbra e rece-n pădurea *sonoră* /. O mirare *tăcută*, poate cruntă, / O ameţire de toamnă, de-o *horă*" /.

Poetul folosește cuvinte cu înțelesuri surprinzătoare. Astfel, sintagma „doinesc" e adusă pentru a conferi spațialitate în poezia *Din vremuri*, în versul „Mizerii, de-aproape, doinesc". Ecourile devin bocitoare, deoarece vestesc sosirea iernii: „În ecouri bocitoare / Vine iarna, vine-acuși — Plîng copile pe la uși / Din harmonii cerșetoare" /. Foarte ingenios ne apare acest „harmonii cerșetoare" care plasticizează vocile celor săraci ce imploră milă în poezia *De iarnă*. Reluările variate ale unor versuri aprofundează expresia: „Plîng fecioare din clavire / Prin palate boierești / Plîng harmonii la ferești / Milogiri de cimitire /".

Țambalul este asociat unor ipostaze tehnice decupate din viața lupanară a localurilor, vulgaritatea spectacolului fiind subliniată de adjectivele ce etichetează expresia cîntării: „Barbar, cînta femeia aceea /..." Aceeași temă revine în *Ecou tîrziu:* „Sunau țambale, tîrzia noapte... / De cabaret comun — / Femei răcneau beția falsă..." /

Prezența instrumentelor sau a genurilor muzicii populare este restrînsă și adiacentă în opera lui G. Bacovia, niciodată nefiind în prim-plan ori niciodată necăpătînd desfășurări pentru a li se indica frumusețea și virtuțile în sine. O perspectivă mai bogată o înscrie atunci cînd apelează la instrumentele clasice, vioara și pianul, secondată, la mare distanță, ca pondere, de flaut, piculina, lira, și orga. Acest ultim instrument e invocat pentru a psalmodia melancolia, evocînd sonorități de baladă germană dintr-un oraș latin, într-o: „Duminecă simplă, burgheză... / Cîntec de orgă stricată, / Ce veche baladă mai plînge..." / (*Miază de vară*). Piculina este de asemenea purtătoarea plînsului ce nu se mai termină, la gîndul că iarăși se așterne anotimpul rece. Astfel, în *Oh, amurguri:* „O, amurguri violete, / Vine / Iarna cu plînsuri de piculine" ... / În *Gaudeamus*, „Zadarnic flaute cîntă"... Iată o altă interesantă construcție, obținută prin reluarea variată a versurilor inițiale, vehiculînd lira în armonii pline de prospețime, în aceeași ambianță posomorîtă: „Un cîntec trist din liră / Aș vrea să-ți mai arunc... / Vreodată dacă-au fost / Și vise viitoare, — / Privește ți le arunc / — E cîntul trist din liră" / (*Versuri*).

Metaforele generate de vioară abundă. Pregătirea toamnei e sugerată prin: „... Toamna-n grădină și-acordă vioara" (*Note de toamnă*); ... aurora plină de viori, din *Alb*, creează impresia mirifică a armoniilor sonore ce răsună în seara balului... Atmosfera teraselor bucureștene e conturată în versul: „Și pe publice terase / Plîng viori sentimentale" / (*Amurg*). În general, în poezia lui G. Bacovia cîntul este tălmăcit prin plînset. De asemenea, repertoriul încărcat de melodii erotice, caracteristice localurilor, e admirabil surprins prin acele „viori sentimentale" care spun enorm de multe celui care ține să le deslușească sensurile adînci și întotdeauna multiple. Și în *Serenada*, poetul evocă... „plînsul meu pe coarde". Uneori instrumentul nu plînge, ci „suspină" sau „îngînă", ca bunăoară în *Nocturnă*, unde... „Stau... și moina cade, apă, glod... / Un clavir îngînă încet la un etaj.../" Adeseori poetul cere iubitei să-i cînte la pian. „Deschide-mi clavirul și cîntă-mi / Un cîntec de mort.../" (*Trudit*). În *Poema în oglindă*, versurile capătă această turnură: „Zi, finala melodie din clavirul prăfuit". În poezia *Toamna* și clavirele plîng, ca dealtfel în *Mister:* „Clavirele plîng în oraș / Pe-o vreme de toamnă pustie" /; pentru ca în *Nevroză* să se realizeze o contrapunere a intemperiei de

afară și a liniștii întronate de muzică sau o stare sincronizată de nervozitate: „Afară ninge prăpădind / Iubita cîntă la clavir"/.

Poetul insistă asupra muzicii, în poezia *Marș funebru*, stabilind centrul gravitațional asupra interpretării creației lui Chopin, în duetul unei pianiste brunete și a unei violoniste blonde. Lăsînd la o parte ineditul ansamblului care abordează această piesă, compusă doar pentru pian, vom remarca ambianța halucinantă, spectrul extincției apropiate sugerate prin zăpada care cădea generos, prin vîntul aspru care ... „fluiera pustiu", prin plînsetul și apoi delirul eroului care se oprise pe stradă, la geamul camerei din care se auzeau sunetele clavirului. Imaginea dezolantă e amplificată în descrierea brunei interprete care era despletită și purta o „mantie cernită". „Și trist cînta, gemînd, între făclii". Violonista cînta la o „scripcă-nnegrită", arcușu-i „gemea" pe strună ... „Lugubrul marș al lui Chopin / Îl repeta cu nebunie ..." El mai apare și astfel caracterizat: „Îngrozitorul marș, lugubru, funerar". Indiscretul ascultător ad-hoc se află strivit între două versante: „Și-n geam suna funebra melodie / Iar vîntul fluiera cu țipătul de tren".

Interpretarea muzicală e surprinsă în aceleași culori tenebroase: „Cîntau amar, era delir, / Plîngea claviru trist și violina / Făcliile își tremurau lumină, / Clavirul catafalc părea, și un clavir"/. În cele din urmă „... Tîrziu, murea clavirul lung gemînd" ... Impresia concluzivă asupra duo-ului e la fel de sumbră: „Și nu mai uit nebuna lăutară / Și transfigurata, trista claviristă" /. Concluzia *Marșului funebru* este fixată în aforismul următor, redat în aceeași tonalitate damnată: „Viața-i melodie funerară..."

În tehnica poetului se remarcă prezența obsesivă a cîtorva cuvinte precum: trist, plîns, delir, geamăt, lugubru, funerar, vîntul, nebună, la care se adaugă clavirul, vioara, melodia, marșul, ce par să fie investite cu funcții motivice fundamentale, chiar leitmotivice, deoarece revin într-o permanentă derulare, filtrînd într-un travaliu ce înaintează acțiunea, datele esențiale, veghind totodată asupra unității de monolit a întregului ce nu excelează prin amplitudinea panoramei. Dimpotrivă, perimetrul e restrîns, termenii aşişderea, ceea ce contribuie la realizarea impresiei de sufocare, de ceva ineluctabil, contribuind, deci, la instaurarea sentimentului de necrofobie.

În faza simbolismului agonic, în care strălucește figura lui G. Bacovia, se vehiculează idiomuri mai vechi de rezonanță muzicală în ipostaze noi ca, bunăoară, fanfara ce e asociată caterincăi. În *Panorama*, sentimentul neputinței paralizante, al dislocărilor psihice sumbre se gravează în plînsetul ireductibil: „Plîngea caterinca-fanfară / Lugubru în noapte tîrziu..." Ce anume plîngea, aflăm în versurile cu rol repetitiv: „Plîngea caterinca-fanfară / O arie tristă, uitată..." / O îngroșare a atmosferei o realizează asemănarea sunetelor caterincăi-fanfare cu aceea a flașnetei care ... „plîngea cavernos". Orchestra și fanfara se aud în... „saloane aurii", în noaptea plină de orgii din *Și ninge*.

Cea mai impresionantă profilare a muzicii garnizoanei se află în poezia *Fanfară*, în patru strofe, de o interesantă realizare arhitectonică, deoarece a patra reia prima strofă, într-o dispunere modificată a celor cinci versuri (4—5—3—1—2): „Ce tristă operă cînta / Fanfara militară / Tîrziu, în noapte, în grădină ... Și tot orașul întrista / Fanfara militară" /.

În *Oh, amurguri* ... „Toamna sună agonie / Din fanfare funerare“ /... imaginea este foarte bogată în armonii și sugestii, permițînd cititorului inversări de relații între cuvintele versurilor precum: fanfara sună, agonia e funerară ... „Un vals din fanfară“ ... e adus într-o viziune ce se efectuează printr-o corespondență sau un colaj, alăturînd reprezentații disparate, viziuni fragmentare din pictură, literatură, muzică. Astfel, în *Nervi de primăvară:* „O pictură parfumată cu vibrări de violet, / În vitrine, versuri de un nou poet, / În oraș suspină un vals din fanfară“ /. De fapt, în primul vers se îngemănează trei sfere, într-o firească sinestezie: vizualul e pictura, prin „violet“, olfactivul-„parfumată“ și sonorul-„vibrări“. Imaginea muzicii cazone apare, de asemenea, în *Toamnă:* „E toamnă ... metalic s-aud / Gorniștii, în fund, de cazarmă“ ... Apare aici și sonoritatea clopotului, mult estompată față de ponderea atribuită de Macedonski sau Minulescu: „... S-aude și-un clopot de școală“. Un... „clopot de alarmă la mănăstire“ apare în *Baladă,* clopot ce ... „vibrează, vibrează...“

O imagine sintetică a muzicii, redusă la instrumentele preferate, se oferă în *Nocturnă:* unde „muzica“, nu oricare, deoarece capătă trăsăturile anotimpului și, de asemenea, suspină trist...: „E o muzică de toamnă / Cu glas de piculină, / Cu note dulci de flaut, Cu ton de violină ... Și-acorduri de clavire / Pierdute, în surdină, / Și-n tot e-un marș funebru / Prin noapte ce suspină“. /

În lirica bacoviană muzica e omniprezentă, fiind funciar implicată în tainele lucrurilor. În *Largo,* muzica poartă dorul, vestește și reprezintă totul: „Muzica sonoriza orice atom ... Dor de tine și altă lume“ / ... Nelipsita ploaie iarăși reia ideea muzicii ce semnalizează sau, iarăși, sonorizează, într-o foarte interesantă construcție de tip concentric. Sugerarea ambianței unui bal în poezia *Alb* este în așa fel instrumentalizată încît să fie învăluită în vaporoase și ondulante sfere, investite în culoarea laptelui: „Orchestra începu cu o indignare grațioasă. / Salonul alb visa cu roze albe / Un vals de valuri albe...“ De asemenea albul, culoarea dansatoarelor, e readus în *Balet:* „Lunecau baletistele albe...“

Natura, mediul în care trăim vibrează, cîntă, fiind surprinsă în stări sonore. *Monosilab în alb* își psalmodiază tristețile prin tînguirile anotimpului, într-o versificație ce alternează versuri decasilabice și monosilabice: „Toamna sună-n geam frunze de metal, / Vînt, / În tăcerea grea, gînd și animal / Frînt, / În odae, trist sună bemol mut / Poc“. / Reținem lemnul mut ce sună! ... Crengile au ... „sunet de schelet“ în *Amurg,* iar odaia este ... „plină de ecouri“, în poezia *Singur.*

Multiple atribute sonore sînt puse în rezonanță în *Vînt:* „Toamna a țipat cu un strident accent / ... Vîntul sună lemnăria, / Bate gol, în poloboace, butnăria“ /. Altă dată, ... „Tăcerea în gol vibrează cu zvon“ (*Noapte*). Sugestivă apare imaginea gravă, delirantă în *Nocturnă,* determinată de cucuvaia care plînge, de ploaia ce nu mai conține, spre consternarea generală: „Tabla tuburilor sună aiurea tuturor...“

Toamna e investită cu o sumedenie de atribute lugubre, ajungînd în *Furtuni* ca ... „în hohot“ să cînte prohodul. Aceeași incifrare a sensului liric întunecat revine în *Vals de toamnă,* de riguroasă construcție, proiectînd viziuni halucinante, reprezentări falacioase, imagini misterioase: „La geamuri toamna

cîntă funerar / Un vals îndoliat şi monoton . . . / Hai să valsăm, iubito, prin salon, / După al toamnei bocet mortuar. Auzi, cum muzica răsună clar . . . / Din instrumente jalnice, de lemn / La geamuri, toamna cîntă funerar" /.

Clişeele liricii simboliste facilitează sentimentul inutilităţii fragile, transgresarea aparenţelor, luînd muzica cu armoniile ei inefabile drept scut, ca în *Versuri:* „Acorduri, arpegii, armonii . . . / Orice-au voit din mine au făcut. / Să stau cu anii mei pustii, / Să plîng în orele tîrzii" / În *Noctură*, „armonia pribeagă" e implorată să nu mai cînte, deoarece îl face pe poet să plîngă . . .

O foarte frumoasă metaforă se găseşte în *Sfîrşit de toamnă*, anume, în versul ce spune: „O păsărică modula: / Vii?", în sensul unei interogări, cîntări, exprimări misterioase, incifrate. La fel, de un efect tonic, în culori de esenţe majore este *Note de toamnă* cu aceste versuri: „În toamna violetă, compozitori celebri / Au aranjat un vast concert . . ." /

Judecînd la modul general muzica după poezia lui Bacovia, am putea totuşi rămîne cu ideea unor mohorîte asociaţii, în sensul că această artă este aptă să intoneze doar melodii triste, deprimante, sufocante, ceea ce nu corespunde realităţii. Într-un fel, irizările de factură simbolisto-impresioniste, prin conţinutul lor persistent sumbru, deprimant, ne îndreptăţesc să ne gîndim la alternativa apropierii poeticii bacoviene de expresionism.

MIRCEA DEMETRIADE (DIMITRIADE)

Mirajul muzicii acţionează vibrant şi asupra celorlalţi poeţi de filiaţie simbolistă, atît în sensul unor teme predilecte, cît şi al urmăririi unor corespondenţe din care nu lipseşte elementul sonor. Este adevărat că, dintotdeauna, poeţii au invocat muzica, identificîndu-şi versurile cu cîntecul, ei înşişi considerîndu-se cîntăreţi, după modelul vechilor aezi, acompaniindu-se din lire, harfe, chitare . . . În creaţia lui Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu se întîlnesc numeroase aluzii muzicale ce au darul să confere versului un plus de fantezie şi lirism. Simboliştii însă au ridicat sensibilitatea muzicală la rangul de principiu, căutînd să reliefeze cele mai ascunse unghiuri de rezonanţă muzicală ale simţirii umane. Pe bună dreptate, Eugen Lovinescu socotea că simbolismul . . . „este de esenţă pur muzicală, nu în înţelesul calităţii muzicale a expresiei, ci sub raportul calităţii muzicale a stărilor sufleteşti, primare, vagi, neorganizate, pe care le traduce; e o hipertrofie a lirismului în sensul adîncirii izvoarelor de inspiraţie . . ."[250]

Inefabilul pe care-l conferă invocările muzicii în creaţia poeţilor de la cumpăna veacurilor capătă nuanţe felurite, subjugînd fantezii într-o peroraţie ce nu face altceva decît să marcheze cît de importantă era această artă în orizontul cultural. O demonstrează şi Mircea Demetriade, autorul poeziei *Sonuri şi culori*, înscrisă pe linia lui Rimbaud, conferind vocalelor, în afara

[250] Lovinescu, Eugen. *Critice*, VII, Bucureşti, Aurora, 1927, p. 38; cf: Bote, L. *Simbolismul românesc*, Bucureşti, Edit. pt. literatură, 1966, p. 21.

unor sensuri muzicale, și sensuri vizuale: „Alb A; E gri; I roșu, un cer de asfințire Albastru O, imensul în lacuri oglindit; / U, ungherul furtunii și-al orimei colț vădit" / Dar unele vocale capătă sensuri muzicale și mai conturate: „I, sînge și incendii, fășii învăpăiate / Din trîmbițe vestind o virilă libertate / O, freamăt de coarde, un mit din Ossian, / Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian / Pe harpele albastre de îngeri înstrunate" /.

Harpele sînt chemate să cînte și în *Ditirambi*, urmărindu-se obținerea unei ambianțe adecvate cadrului biblic: „Harpele vii hebraici le-nstrunați și pișcați / Strunele, Hymnuri vii înălțați pă-n la zei!". Instrumentele apar și în *Amurg*, poezie ce realizează o imagine sinestezică: „Suspine line / De violine / Cum curg / Cînd violetul / Rupt din buchetul / Amurg" /. Revenirea unor versuri îl determină pe poet să împrumute un termen muzical pentru arhitectonică în *Pit-palac*. Dealtfel, numeroase titluri provin prin transfer muzical: *Lied* (după Th. Gautier), *Cîntec de beție, Cîntec de mare, Romanță, Cîntec*. Poezia *Caisul* are ca subtitlu: „triolet", ce poate fi explicat doar prin aceea că trei versuri se repetă (ABCADECB): „În aerul îmbălsămat / În Do, în Si-bemoluri line / Cîntări spre C s-au înălțat / În aerul îmbălsămat / Amorul dragă e cîntat / Și păsările-l au în sine / Cîntări spre cer s-au înălțat, / În Do, în Si-bemoluri line" /. Vehicularea notelor do și si-bemol se înscrie pe linia corespondențelor sonoro-afective.

Cea mai vibrantă și mai interesantă „creație muzicală" a lui M. Demetriade este „dublul sonet": *Pianistul* (1889), proiectînd o totală confrerie între muzician și instrumentul care „suspină" prelungit. Liantul psihologic, de esență melancolică, meditativă, pare să primeze în această poezie, bogată în cantilene instrumentaliste: „Vibrări adînci, sonore și pline de mîhnire / Sub degete nervoase pe clape alunecau... / Pianul, sub amare gîndiri care-l munceau / Scotea ca bun tovarăș l-a lui nenorocire... / Suspinuri prelungite, ce piepturi năbușeau; /". Concluzia: „Fermecător pianul și-n dulce suvenire" /. Și aici instrumentul este un ecou, o reverberație prelungită a zbuciumului sufletesc, devenind un mesager al ideii-pivot a poeziei, repetată dealtfel: „Vibrări adînci, sonore și pline de mîhnire..."

M. Demetriade are un viu contact cu muzica, mai exact cu muzicieni, în special cu Constantin Dimitrescu, pentru care scria melopeea *Renegatul* și feeria *Ali baba*, colaborarea lor fiind rodnică.

UN PRECURSOR? — RADU IONESCU

Precursorul lui Mircea Demetriade în evocarea pianului, ba chiar a multor simboliști în sugerarea armoniilor cutremurătoare, ce preludiază dizlocările psihice și rătăcirile lugubre, trebuie considerat Radu Ionescu, autorul, în 1854, al volumului de versuri: *Cînturi intime*, extrem de interesant și prin atenția acordată muzicii. Poetul invocă muzica în *Preludiul lirei* în care: „O liră mai răsună și vocea-i dureroasă..." Suferința determină compasiune, iar sufletul... „e o liră ce plînge și suspină / Ce cîntă cu magie, cu armonie divină..."

Frecvent, femeia cîntă în tăcere, fiind întruchiparea celei mai dulci armonii (*Cîntarea femeii — La Zoe*).

Poetul e rugat în *Femeia* să ia lira şi să cînte... „o lume de armonie", să intoneze... „o dulce melodie", să facă... „a răsuna / Pe coardele-i sonore, cîntarea ta cea sfîntă". Armonia e prezentă şi în *Nocturnă*, o impresionantă lamentare cu efigii funebre. Se întîlnesc printre poeziile sale titluri cu vagi apropouri sau directe trimiteri muzicale: *Sunetul orei*, *Două lire în univers*, *Barcarolă*, *Fantezia*.

Cum spune G. Călinescu, „Radu Ionescu introduce primul în elegiile sale clavirul răsunător, la care cîntă fecioara în delir, invocînd umbra iubitului mort: «Subt mîna-mi tremurîndă cînd pianul lin suspină / Şi tristele-i accente din sînu-i zbor încet, / Şi dulcele Bellini cu *Norma* lui divină / Adoarme suferinţa ce arde... al meu piept»" /.[251]

Format la şcoala muzicii italiene de operă, R. Ionescu crede în puterea de transformare a artei sunetelor — poezia *Pianul* fiind un adevărat crez, program romantic — în forţa ei de a alina durerea, ceea ce şi generează asemenea destăinuiri: „Ah! Cît de mult îmi place armonia cea lină / Ce sînul tău produce, o, pianule divin! /" De aci nu este decît puţin pînă la declaraţii patetice, ascunzînd remarci cu valenţe estetice de provenienţă hegeliană: „Ah, muzica-i divină! E limba mea cerească / Ce-înalte sentimente ne poate inspira, / Ne dă idei sublime ce limba omenească / Nu poate niciodată ca dînsa exprima" /. Muzica, dulce armonie, sunete divine, prin vocea sa „relevă infinitul".

Este aici o viziune orfeică asupra muzicii mai ales atunci cînd poetul e încredinţat că această artă e investită cu puteri mirifice. „O, ce putere sacră posedă a ta cîntare! / Ce farmec, ce magie tu ai în al tău cînt / O, muzică divină / Cerească armonie! / Tu singură-ai puterea pe om a-l exalta / Îl scoţi din sfera-i strîmtă prin sacra ta magie, / Şi cîte idei sfinte tu poţi a-i inspira." /

Ascultînd muzica, ascultînd iubita cîntînd la pian, cîntînd în delir, poetul parcurge o vastă gamă de trăiri, cele mai multe de factură meditativă, contemplativă, dar nu numai, deoarece muzica este aceea care predispune şi te mobilizează şi la fapte eroice, îmbărbătîndu-te în lupta pentru libertate: „La-accentele-ţi divine, o! cîte inimi zboară, / Şi cîte mîini iau arma, o ţară-a libera!" Tonul predominant este liric, muzica e văzută ca o artă ce alină, ce consolează, ce-l face pe om fericit: „În dulcea ta cîntare eu aflu o plăcere / L-a pianului suspine mă simt mai fericit". Pianul pare a fi... „o voce din cer aci adusă / Ce-i dulce armonie pe oameni consolînd".

Radu Ionescu, cărturar cu preocupări estetice, nu a scris, după cîte cunoaştem, despre muzică articole speciale, cronici, dar se pare că lui îi aparţine prelucrarea monografiei *Beethoven* de A. Schindler publicată, serial, în *Independenţa* (nr. 56, 57, 58, 60, 61, 62), la sfîrşitul lunii noiembrie şi începutul

---

[251] Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Op. cit., p. 299. „Versurile acestea sînt luate dintr-o poezie pe care n-am găsit-o în volumul *Cînturi intime*"... şi G. Călinescu nu precizează sursa. Nici Dumitru Bălăieţ, îngrijitorul ediţiei de *Scrieri alese* a lui Radu Ionescu, Bucureşti, Edit. Minerva, 1974, nu indică titlul pe care-l citează tot după G. Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

lui decembrie 1861.[252] În schimb, poeziile exaltă muzica, demonstrînd cît de mult era această artă integrată sufletului său. În poema *Două lire în univers*, poetul—filosof privește cosmogonic universul asemuindu-l cu două lire ce se interferează, una fiind *Lumea*, alta fiind *Natura*. Atmosfera e populată de harpe ce emit acorduri noi, bizare, triste ori alegre, în care vibra „Ca un fluid electric armonica / cîntare" /. Natura e... „o scînteie din marea armonie". Se găsesc în această poemă combinații de cuvinte foarte îndrăznețe, ce parcă ar fi scrise la sfîrșitul veacului, dacă nu mai tîrziu: „lugubră voce," „imnul armoniei", „imn trist", „sunet vibrător", „a paserii accente ce-n selbe-ncet răsună", „melodie angelică, divină", „parfume aromînde", „eco repetate în cînturi se-mpreună", „scîntee din marea armonie", o „armonie se stinge-n depărtare". Totul e muzică în viziunea cosmică propusă de R. Ionescu, imnurile se avîntă... „Ce sunete se-nalță în spațiu revibrînd; Cu coardele de aur o liră dulce cîntă / C-o dulce armonie Natura celebrînd". În fine, lira poetului se inspiră, cîntă și plînge destinul uman: „Și coardele-i d-aramă de lume se inspiră; / Ea cîntă omenirea ce-amarul o consumă / Și plînge dureroasă amarul ei destin". Concluzia? „Natura-armonie, și lumea un suspin!"

TRAIAN DEMETRESCU

După *Pianul* lui Radu Ionescu, și *Pianistul* lui Mircea Demetriade, Traian Demetrescu scrie, în 1894, poezia *Clavirul*, de o factură mai sumbră, iluminînd nu numai interpretarea ca atare la acest instrument: „Și degetele-i albe pe clapele sonore / Se-nmlădiau alene..." /, ci și starea emoțională deprimantă degajată din compoziția lui Weber... „Cînta încet din Weber: gîndirile din urmă, / Poema unui geniu ce-apune maiestos, / ... Pe-o tristă armonie cu sunet dureros!" /. Imaginea finală e deconcertantă prin nuanțele pe care le oferă: „Parcă simțeam pe Weber lîngă clavir murind... / Dar nu știu cum... clavirul parcă plînge încă!"

Scriitorul a fost preocupat de clavir, introducîndu-l, tangențial, și în poeziile *Fără tine* și *Magdalena*. Există însă o confesiune din 1892, în scrierea *Intim*, care explică puternica impresie pe care i-a produs-o muzica lui Weber și destăinuie sursa inspirației în *Clavirul*, poezie ce redă sufletul chinuit al unei femei pribege. Zgomotul naturii îi apare ca sunetele unei uriașe orgi ce psalmodiază un imn, zgomot sugerat la audiția unei nemțoaice care cînta la pian *Furtuna* de Weber, compoziție în care scriitorul a sesizat prezența armoniilor imitative, căderea ploii, vuietul vîntului și sfioasa rugăciune a unui păstor. În piesa lui Weber, T. Demetrescu a receptat: „O cascadă de note, aci de o sonoritate puternică, zgomotoasă, aci de o delicatețe blîndă, de-o

[252] Bălăieț, D. *Radu Ionescu. Bibliografia scrierilor lui...* București, op. cit., p. 519—530; Cosma Viorel. *O celebră biografie beethoveniană într-o versiune originală românească.* (1861). În: *Magazin*, 7 noiembrie 1970.

tristeţe mistică". „Am înţeles atunci — mărturiseşte scriitorul — că nimic nu tălmăceşte mai adînc sufletul omenesc ca muzica".[253]

Traian Demetrescu abordează muzica şi în articole literare sau cronici, în *Cum iubim*, vorbeşte lapidar de un violonist şi o pianistă ce cîntau *Rapsodia XIII* de Liszt. G. Fotino şi A. Bobescu sînt pomeniţi într-o *Cronică*

Traian Demetrescu

teatrală (1889). Cu mîndrie oltenească trasează portretul cîntăreţei Elena Teodorini, care a dus... „glorii neamului de româncă chiar pîn-la urechile celor care nici nu ştiu că pe harta globului există o Românie".[254]

O imagine predilectă a liricii lui Demetrescu este legată de muzicienii ambulanţi, zugrăviţi în culori triste. În *Tablou de iarnă* se descriu doi muzicanţi bătrîni, pribegi care „cerşetoreau, / Cîntînd pe stradă / Din clarinete"... Îi seconda o fetiţă „zdrăngănind dintr-o chitară". Un muzicant apare şi în *Bătrînul artist* care i-a tămăduit pe auditori prin cîntare, iar *Cîntăreţul de*

[253] Demetrescu, Traian. *Scrieri alese*. Ed. îngrijită şi comentată de C.D. Papastate. Bucureşti, Edit. pt. literatură, 1968, p. 255.
[254] Demetrescu, T. *Elena Teodorini*. În: *Revista Olteniei*, 1888, nr. 7, *Scrieri alese*, op. cit., p. 547.

Scanned with OKEN Scanner

stradă, acompaniindu-se cu o „țiteră duioasă", vehicula serenade. O „dureroasă armonie" se revarsă și dintr-un vals divin.

Lirica poetului se acordează și după diapazonul folcloric, ca în *Farmec* sau *Extaz:* „Și cavalul tot s-aude / De departe trist și vag / E o doină de la stînă / Jalea unui dor prebeag!"

CINCINAT PAVELESCU

Deși corigent la muzică, nefiind capabil să intoneze acceptabil gama do major,[255] Cincinat Pavelescu nu a fost insensibil la frumusețea acestei arte pentru care nutrește interes, încă din vremea anilor petrecuți în capitala Franței. A urmărit îndeaproape evoluția pianistului G. Boscoff, față de care avea o mare admirație, nu era străin de compozițiile lui Stan Golestan și nici de arta violonistului (deci nu compozitorului) Enescu.[256] Lui G. Boscoff i-a dedicat și o improvizație, prilejuită de execuția magistrală a piesei *Funeraliile* de Liszt: „Cînd peste coarde mîna-ți plouă / Bemolii grei și-atîți diezi, / Lui Liszt îi dai o viață nouă; / Dar pianul îl înmormîntezi".

Este momentul să facem o paranteză și să departajăm creațiile literare, îndeosebi poeziile, de avalanșa versurilor, ditirambilor ocazionali ce erau în mare vogă la cumpăna veacurilor, avîndu-i ca protagoniști pe cîntăreții și instrumentiștii faimoși, români sau străini. Unor asemenea producții, chiar dacă în anumite cazuri întrunesc valențe literare, nu le acordăm atenție, deoarece s-ar dilata prea mult prezentul volum.

Cincinat Pavelescu încorporează muzica într-un sens metaforic în *Cîntec, Lied, Cantilenă, Romanță, Nocturnă, Barcarolă* și chiar *Simfonia,* titluri cu trimiteri evidente spre ea. De cele mai multe ori, peisajul naturii e sugerat prin atribute sonore. „E o muzică ce-adoarme departe moartea unor crini", se spune în *Nocturnă,* iar ... „vîntul care plînge-n salcii e poate glasul care cîntă". Toamna care se așterne nimicind frunzișul pădurii și verdeața pajiștilor e asemuită unei muzici cu ecourile ei ce se sting implacabil în *Ultima simfonie:* „Niște cîntece-n surdină, șir de note-abea șoptite / Voci de-argint și voci de aur de copii și de fecioare; / Vagi acorduri rătăcite dintr-o muzică ce moare". / Și cerul prinde-n ... „treacăt note-n zare risipite!" / O altă poezie cu indicarea *simfoniei* în titlu este *Simfonia ploaiei,* ce surprinde în contrast liniștea și căldura din odaia doamnei ce visează la pian, și vremea mohorîtă de afară, ploaia, cu picăturile ei dese și necontenite, fiind identificată cu o simfonie: „În fiecare picătură, / Sunt voci de jale și de ură, / Sunt rugi, crîmpee de blesteme, / E o largă, surdă simfonie" /.

---

[255] Pavelescu, Cincinat. *Versuri, Epigrame, Amintiri, Corespondențe.* Ed. de G. Zarafu și V. Crăciun. București, Edit. Minerva, 1972, p. 227.

[256] Pavelescu, Cincinat. *Ambasadorii culturii românești.* În: *Rampa,* octombrie 1925, cf. vol. *Versuri. Epigrame* ... cit., p. 329.

Scanned with OKEN Scanner

O nouă clasă de poezii aparţinînd lui C. Pavelescu, în care e implicată muzica, într-o manieră tradiţională, este cea lirică, erotică. Blîndeţea ochilor femeii adorate apare în *Eu sunt un haos* prin ... „melancolia unei harpe". Amorezatul se acompaniază cu chitara (*Serenada*), sau cu mandolină, respectiv pajul Silvio, cuprins de fiorii tinereţii (*Dramă mută*): „Modulează o ro-

Cincinat Pavelescu

manţă drăgălaşă de amor / Pe cînd degetele-i albe rătăcesc pe mandolină" /. Acelaşi instrument apare şi în *Barcarola:* „S-aude vag o mandolină, / Ce risipeşte note-n zare / Note clare" /. Imaginea iubitei e metaforic adusă în versurile: „Gondolierul cîntă solo / Dar gîndul lui e dus acolo / Unde vibrează-o mandolină / În surdină" /. Îndrăgostitul cîntă ... „în balconul ducal / O arie fără cuvinte" / ce emană o divină armonie.

Muzica de cameră este poezia cea mai generoasă în ceea ce ne priveşte, pe care C. Pavelescu a scris-o. Deşi are un caracter persiflant, unele din sensuri

pot suscita reacții contradictorii, deoarece concertul cameral desfășurat într-un monden salon, susținut de un pian, trei viori (în realitate două și o violă, bănuim) și un violoncel, la care apare nominalizat Dinicu, este și nu este savurat. Participanții, care cască, vor să-și dea aerul că înțeleg muzica, dar exclamația „Ah! muzica e infinitul!" aparține unui boier surd care „discută numai contrapunct". O profesoară confundă muzica lui Bach cu a lui Flechtenmacher, susținînd că e „sublim". În plus, asistența e compătimită că sînt nevoiți să înghită gavote subtile și chair . . . „mii de note". Să fie aceasta o caustică ironie la adresa snobilor ce pozează în cunoscători? Și totuși, spre final, se instaurează încrederea în suavitatea, în forța muzicii: „Sonata însă infinită / Întinde coarda-i de balaur / În aer tremură, palpită / Sclipiri de lună și de aur". Există frumoase combinații de slove ce surprind și freamătul muzicii: „Arcușul a-nceput domol, / Atacă forte un andante / Dintr-o sonată-n mi bemol / De Beethoven ori Mercadante" /. Sau: „Minune! — crește o verbină, / Pe o coardă de violoncel . . ." Imaginea derulării cursive a muzicii apare în versurile: „Iar notele ca dintr-un caer — Se torc mereu în sala-ngustă".[257]

ALEXANDRU OBEDENARU

Și acest poet preia și menține rețetarul simbolist, punctînd, ici colo, elemente muzicale, un instrument, un nume, o armonie, într-un univers adeseori exotic sau imaginar. Efectele poetice, realizate, au întotdeauna culoare și nerv, ca în *Mai sus de stele:* „Olimpiana mea harpistă / Himerică și egoistă" /. În *Flori de sînge* apare imaginea sunetului de pian ca element al liricii necrofile: „Te-ai stins ca sunet de clavir". Un colaj acreditat în maniera școlii lui Minulescu se perpetuează și în această poezie, atunci cînd versul înșiră: „Imaginea de apoteoze / Din Wagner, Fragonard, Shakespeare" /.

Frecvent se folosește în arhitectonica poeziei simboliste reluarea unui vers în plasamente nesimetrice, cu rostul de a conferi nu numai unitate, organicitate, dar și de a spori cuantumul de muzicalitate. În *Sîn albastru,* versul de debut „Un vals, un sîn albastru" va deveni, în felul său, o emblemă sintagmatică ce, prin reluare, va marca sensul poetico-muzical al viziunii ce urmărește distragerea atenției de la problemele ce definesc soarta umană. Să reținem și predilecția comună unor simboliști, din eșalonul marginal, pentru tematica ancorată în mitologia greacă, numele feminine Venus, Ariane, Hybera devenind titlurile unor poeme. Este curios cum în *Spleen,* Al. Obedenaru pare să desfidă mijloacele cu care își face auzite cîntecele: „Zdrobiți-vă chitare și harpe și viori / Și tu poet fantastic la ce te mai inspiri".

Al. Obedenaru e și autorul libretului operei feerii: *Sobaru.*

---

[257] Este cunoscută și *Omagii celebrei Darclée,* care nu se deosebește de puzderia poeziilor ocazionale, admirative . . ., „privighetoare adorată/Izvor de sfinte armonii/Tu, gloria cea mai curată/A scumpei noastre Românii"/.

IULIU C. SĂVESCU

Atras de miracolul simbolismului instrumentalist, I. C. Săvescu a susţinut, ca şi Al. Macedonski într-o vreme, că poezia viitorului e impregnată de sonorităţi diafane, cu puternice rezonanţe armonice. În această ordine, poezia *Glie* fiind un model de necontestat[258]. În vecinătate se află şi *Tic, tac* . . . care pune în evidenţa onomatopeii şi efecte retorice imitative caracteristice pendulei.

Creaţia sa poetică e ancorată în aceleaşi sfere tematice ce se regăsesc şi la ceilalţi simbolişti. Natura generează muzica, deoarece e încărcată de armonie: „Se-ncinge în natură o sfîntă melodie / Din iarba care mişcă" / (*Carmen*, titlu ce revine, de asemenea, la mai mulţi autori). În *Prima vera* sentimentul de beatitudine în faţa naturii e semnificativ cuprins în versurile: „Da, cîntec şi viaţă e-ntreaga natură".

Scurgerea inexorabilă a vieţii generează tînguiri de genul: „Cădeţi voi harfe în durere" (*Versuri ne'nfrînte*). Lamentaţia atinge zonele disperării în poema *S-a dus*, în care dispare armonia lirei: „S-a dus şi cîntecul din urmă, / Oricît era el frumos . . . Şi-n valul mării furtunos / S-a-npotmolit pentru vecie / A lirei sfîntă armonie / Şi cîntecul cel mai frumos!" /.

Poetul plînge neconsolat: „Să cînt, da, sunt tînăr, să-nceapă orga / Dar ce fac cu plînsul ce-n sufletu-mi port, / Cîntare-aş un cîntec de mort" /. Plînsul e un fel de leitmotiv, ce se întîlneşte şi în *Toţi poeţi* . . . „Plîng pe strunele de aur . . ." sintagmă ce revine, cu mici variaţiuni, în creaţii ale altor simbolişti: „strune de aramă", „trîmbiţe de aur" . . .

CONSTANTIN CANTILLI ŞI ARISTIDE CANTILLI

Poet din falanga simbolistă, semănînd idei prin intermediul imaginilor sonore, ca în poezia *În largul mării* (1903): „Argint din cer se prăfuieşte; vibrează cîntece pe valuri, / Şi vîntu-adie o melodie de duioşie din cavaluri". / Într-o poezie anterioară, *Bertha* (1899), se conturează imagini sonore prin tîlcul instrumentelor: „Din alăută şi din flaut plîngeau curate armonii / Erau ca mii de harpe-n aer, ca mii de şoapte cristaline . . ."

Curios, se găsesc mai puţine mostre de interacţiune a muzicii în poeziile lui A. Cantilli. În *Nesimţire*, poetul ascultă sonorităţi divine: „Îmi place azi durerea s-o aud de pe chitare / Sonorităţi divine pe gînd pierdut, ascult".

Ponderea deosebită atribuită muzicii o găsim motivată în crezul unui alt Cantilli, Aristide, formulat în *Aquarele*, unde spune: „Adevărata poezie este

---

[258] Satirizată de I.L. Caragiale într-o poezie cu acelaşi titlu.

Scanned with OKEN Scanner

aceea în care se află mai multă armonie, culoare și muzică decît cugetare". Mai mult, el afirmă că poeților le este dragă muzica deoarece „poezia este armonie, culoare, imaginație pe muzică", ajungînd nu numai să se întrebe dacă este compatibilă vocația de poet fără o acută sensibilitate muzicală, ci chiar să afirme categoric: „Cine nu iubește muzica nu este poet".[259]

A. Cantilli descrie o emoționantă scenă cînd ascultase un violonist care-l impresionase puternic, sesizînd în cîntul său un plînset, o jale infinită: „Niciodată n-am ascultat o melodie mai jalnică, mai atingătoare, ca aceea pe care am ascultat-o la el. Coardele, cînd sînt atinse de arcuș, cîntă armonii dumnezeiești, armonii ce-ți umplu inima cu senzații puternice".[260]

Mai tîrziu, C. Cantilli împrumută de la curentul sămănătorist, și nu numai, ce adie cu forță în primii ani ai veacului XX, clișee ce proiectează genuri muzicale folcloristice: hora și doina. *Hora primăverii*, *Jucați hore*, *Doina jalei*, *Doina nouă*, fără să insiste asupra specificului lor muzical, ci le folosește doar ca pretext tematic.

ION PILAT

Din categoria poeților parnasieni, prin ceea ce G. Călinescu denumea „autohtonizarea simboliștilor"[261] face parte și Ion Pilat care, la o vîrstă fragedă, își impresionează cititorii prin poezii scrise cu erudiție, în deplină cunoaștere a modernelor modele impresioniste.

Versurile sale se remarcă printr-o subtilă muzicalitate, decurgînd din antrenarea formelor, a rimelor corespondente și, de ce nu, a unor imagini decupate din arsenalul muzical. În primele poezii se remarcă plasticitatea contururilor și spontaneitatea culorilor armonice: „Și glasuri de fete, în chiot, pe drum / Coboară la crama din vale. Mai scîrție prelung un car..." / *Cîntec de noapte*, volumul *Casa cu amintiri* ce reunește versuri din anii 1906—1910. Aici apar frecvente trimiteri la instrumentele populare sau la elementele muzicale ale peisajului rustic: „Prelung talanga sună", în *Drumul strămoșesc*; Ciobanii... „mai spun povestea lor, pe culmi / din flintă și caval" / (*În legendă*); iar *Cîntec în amurg* invocă: „Strunele vioarei tale plîngeau / Un cîntec foarte vechi / Se legăna pe ele" /. Glasul de cimpoi apare în *Același freamăt*, în timp ce buciumul se întîlnește în *Cîntec tîrziu*.

Unele noțiuni se reiau obsesiv ca, bunăoară, în *Nocturnă*: „Pace pe voi, glas de cimpoi și de lună / Izvoare plîng; departe-n crîng răsună / Prin codru nins, ce cînt s-a stins pe strună?" /. Titlurile unor poezii au trimiteri muzicale: *Sbîrnăie cobza*, *Nocturnă*, *Romanță*, *Ecou*, *Voci în amurg*, *Cithera*, *Ecouri marine*, *Corul lopătarilor*, *Glasul Sirenei*, *Clopotele sună*.

---

259 Cantilli, Aristide. *Ametiste*, 1897, p. 65.

260 Idem, ibidem.

261 Călinescu, G. *Istoria literaturii române*. Fundația Drăgan, 1980, p. 773.

Păsările care-au sosit la fereastră alcătuiesc un „taraf“ în poezia *În primăvară*, cîntînd „Din fluier, din cobză, din nai / Nădejdea, credința, iubirea albastră . . .“ / În *Casa amintirii*, în care „orologiul vremii a încetat să bată / Tot mai pogoară cîntece și zumzănit de strună / Ca de pe ală-

Ion Pilat

uta plăpîndelor visări“ /. Sugestivă, trădînd o puternică imaginație este și *Tîrziu de toamnă*, în care poetul descrie ceea ce surprinde prin . . . „a toamnei melodie“. Apropiată ca sferă e și *În toamnă* din care ne interesează versurile ce antrenează figura cobzarului bătrîn ce cîntă cu jale făcînd ca . . . „hora amintirii să se rotească mai rar“.

Scanned with OKEN Scanner

Sinestezia e folosită pentru a trasa și aprofunda o viziune, antrenînd cuvinte cu destinație senzorială, auditivă: tăcere, foșnet, bătaia ceasului, ecouri sonore, răsunete, tropote ce rimează în cadențe, o fericită metaforă „Bucinătorii sună în buciume de argint", ca în *Noapte păgînă*, din volumul anilor 1910—1912 — *Visări păgîne*.[262]

Mai desfășurate sensuri găsim în poeziile anilor 1912—1914, anume în *Ecouri marine*, respectiv *O voce pe prora triremei* unde... „Din lira pentacordă cu strunele de-aramă / Eu voi cînta la noapte..." Apoi... „va bate struna"... sau va... „atinge dulce cu dreapta coarda lirii". Și în *Vocea de pe proră* se readuce lira care acum e „spartă"...

Muzica servește poetului să evoce vremurile de altădată, în *Glasul sirenei:* „Tu ce cînți și chemi trecutul peste vremuri domnitor / Glasul tău prin zări s-afundă ca un bucium sunător / Din ecouri în ecouri sub tăcerea siderală" /. *Cithera* ce răsună din adîncuri ori ca din vis... „Plutește în acorduri de harfe-eoliene" /.

În poeziile următoare, chipul muzicii e din ce în ce mai rar. Apare în *Satan* prin „orgă" și „psalm", și, mai direct, prin poemul *În parc*, unde „am stat pe loc legat de-o melodie /"... iar... „Zeul Toamnei pe un flaut de aur / Îmi tălmăcea trecutul în surdină".

Însuși faptul că elementele muzicii sînt proprii versurilor de tinerețe, confirmă că poetul se afla în mrejele simboliste, înaintînd pe direcția macedonskiană.

Reverberații muzicale se găsesc și în cîteva din poemele scrise în proză, între 1916—1918, opunînd *Gramofonul și privighetoarea*, într-o plachetă care susține cîntul păsării, deoarece, nu cîntă cu plăci confecționate, ci cu „discul de aur al lumii". Gramofonul mai apare *În țara papagalilor*, unde ajunse rege, fiind folosit pentru ironizarea mecanismului rostirii slovelor așternute dinainte pe hîrtie, adică a lipsei personalității și naturaleții.

ALEXANDRU T. STAMATIAD

Poemele reunite sub genericul *Din trîmbițe de aur* (1910) conțin armonii pline de prospețime, surprinse în registre de largă respirație, unde arabescurile melodice capătă relief prin naturaleța cu care se vehiculează imagini încărcate de culoare și lumină. Poezia inițială, de la care provine denumirea întregului ciclu, este o chemare a fecioarelor nebune ce răsună delirant colindînd pămîntul: „Din trîmbițe de aur, vor face să răsune / Și văile și munții, pădurile și marea"; / Ideea ce arcuiește întregul este purtată, ca un motiv variațional, de versurile: „Ascultă cum răsună"... Venirea mulțimii e sugerată într-o imagine înfricoșătoare, halucinantă, prin prisma unor efecte cu implicații auditive: „În zgomote barbare, în urlete de fiare"...

[262] Folosim volumul Ion Pilat, *Poezii*, 1, 1906—1918. Studiu introductiv de Adrian Angelescu, ediție îngrijită de Cornelia Pilat. București, Edit. Eminescu, 1983.

Substantivul „trîmbiță" devine verb în *O, nu te mai întoarce,* avînd sens de vestire: „Banchete orgiace mă trîmbițează rege". După ani, „trîmbițele" reapar în *Psalmi și rugăciuni,* devenind un fel de emblemă poetică fundamentală a lui Al. T. Stamatiad. Numai că aici, și n-ar fi exclus ca în general să fie așa, sursa care i-a fecundat inspirația pare să fie biblică sau, mai direct, antemergătorul Dosoftei cu *Psaltîrea în versuri,* deși la acesta nu apare cuvîntul trîmbiță ci *bucine.*

Frecvent se întîlnește un alt cuvînt destul de vehiculat de simboliști, și anume: „strune". Revenind la poezia enunțată, *Psalmi,* de Al. T. Stamadiade, vom reține: „Pe Domnul lăudați-l / Din trîmbițe de aur /... Din cetere și harpe... / Din flaut și țimbale... / Din strune și lăute.." /

O altă sferă tematică în care apar atribute muzicale este natura. Pădurea, în *Farmecul,* e îndrăgită de poet datorită șoaptelor sale orchestrale. Destul de vehiculat este și cuvîntul simfonie, în sens de ansamblu al unei entități, întîlnindu-se în titluri ce prin conținut rămîn departe de muzică: *Simfonie tristă,* avînd ecouri sonore: „Aleargă, galopează și țipă-n disperare"; *Simfonie în roz* sau, în cuprins, ca în *Apus de toamnă:* „Din simfonia vieții / Nu ți-a pătruns în suflet / Alt cîntec, alte-acorduri, ori altă armonie?" Mai departe, poetul adresîndu-se iubitei, dezvoltă ideea de cîntec: „N-am bănuit vreodată / Că primul nostru cîntec / Tremurătorul cîntec cu note cristaline / Tu îl mai cînți pierdută"... /

Lirica lui Al. T. Stamatiad nu e atît de crepusculară, nici chiar în *Melodie tristă,* deși nu renunță la preferința pentru învolburările de esență depresivă. Către zenitul activității de creație, poetul îmbrățișează și zone folclorice, probabil, orientarea sămănătoristă era prea puternică, spre a putea trece insensibil pe lîngă ea. *Lăutarul* e o miniatură extrem de înduioșătoare prin durerea ce o revarsă, avînd o construcție muzicală, prin menținerea cîtorva idei pe care se improvizează: arcușul și vioara, rîs sau plîns de cîntul lui, suferință și jale, neparticipare și participare la durerea lui. Nesimetria în construcție e foarte bine condusă, degajînd un suflu modern, revenirile motivice prefigurează o riguroasă soliditate conceptională. „Plimba arcușul pe vioară / Și toți rîdeam de cîntul lui; Durerea care-l sfîșiase / El n-o-nfrățea / cu-a nimănui! / Durerea care-l sfîșiase / Azi el o cîntă orișicui: / Și plînge-arcușul pe vioară / Și plîngem toți de jalea lui" /.

Poezia *Doină* e marcată de parfumul său jeluitor ce fură lacrimile, avîndu-și graiul atît de specific:

„Doină, doină, sfîntă doină, / Tu cuprinzi atîta jale / Cîtă apă se revarsă / Înspre Dunăre, la vale..." /

DIMITRIE KARNABATT

Semnificative sînt și în versurile lui D. Karnabatt sferele tematice inefabile, inspirat sugerate prin cooptarea elementelor sonore. Adevărul este că D. Karnabatt a vehiculat sensuri muzicale cu o dexteritate fastuoasă, într-un

ambitus bogat și variat. Aceasta înseamnă că în poezia lui se întîlnesc multe noțiuni specifice, între care genuri cu caracter de dans, muzica fiind surprinsă în ipostaze nemijlocite. Poetul confesează acompaniindu-se de liră în *Rubine*: „Pornisem prin deșerturi cu lira mea de aur", neîngroșînd zonele întunecate ale dezechilibrului sufletesc. Instrumentele predilecte în poezii alternează și în *Muzica*, ce relansează ideea comuniunii cu natura: „Aș vrea o muzică divină: / Suspin de vînt prin pomii goi, / Ori foșnete de moarte foi — / Fiori de flaut și de mandolină" /. Mai departe, autorul e dornic să audă murmurul izvoarelor și al cascadelor care să-i amintească arpegiile oboiului . . .

Durerea macină conștiința și nu poate fi alinată decît cu sunete de *Citară:* „Amice, cîntă-mi din citară / În șterse roze de amurg, / Căci notele ce leneș curg / Adorm durerea mea amară". /

Cîntec elin, Pagliacci, Pavana, Madrigal sînt titluri din volumul *Opale și rubine* (1904) ce vibrează în fața muzicii. La fel, *Gretchen* care „cîntă frumos astă seară", și *Evantaiul*, în care se revarsă „farandole desfrînate".

Volumul *Harpegi* (1907) este și mai generos sub aspect muzical, demonstrînd o vastă deschidere spre magice feerii sonore. Însuși titlul e semnificativ, originea sa putînd conduce, atît înspre harpa care emite sunete într-o anumită ordine, cît și înspre noțiunea de arpegii, termen întîlnit și în volumul anterior de versuri, presupunînd înșiruirea sunetelor principale într-o succesiune prestabilită după normele armoniei. Oricum, în pofida aspectelor ce implică muzica și care ar putea fi considerate oarecum exterioare, apare indubitabil că D. Karnabatt, în acest volum, se desfășoară ca un înzestrat poet ce cunoaște tainele muzicalității poeziei, versurile curg într-o dispunere extrem de firească, oferind, la fiecare pas, combinații ce emană o bogată policromie armonică. Invocînd muza să-l inspire, poetul apelează la embleme muzicale: „Sfioasa-mi inspirare / Înstrun-o-ntr-o cîntare / De harpe și viori /". Nomenclatorul titlurilor sonetelor din *Harpegii* prezintă cîteva noțiuni muzicale ce par transfigurări poetice de factură pur simbolică: *Psalm, Sunetul culorilor, Amurg muzical, Crescendo, Vilanela . . ., Madrigal, Sonet byzantin, Serenadă, Menuet, Andante, Triolet, Mandolina . . .*

Ca tendințe pregnante, se pare că instrumentalismul și corespondentele auditive muzicale dețin primatul în orientarea simbolistă a lui D. Karnabatt, ceea ce, de bună seamă, presupune asumarea modelului wagnerian, care, de-altfel, este și marcat în *Octombrie*, într-o manieră minulesciană din *Celei mai aproape*, poezii scrise în același stil, ceea ce nu exclude exercitarea influenței în sens invers. Iată, așadar, versurile lui Karnabatt: „Octombre-n parcuri desfășoară / De nopți, wagneriana dramă / Cu note tragice de-aramă, / Nervos tremolo de vioară." / Este, în această strofă un adevărat mozaic de relații muzicale, parcă distribuite pe un spațiu prea îngust: drama wagneriană, note de aramă, tremolo de vioară, într-un context nervos, tragic, desenînd ravagiile toamnei. Luna aduce un intermezzo în acest decor cernit cu elemente sonore și vizuale, de vreme ce norii sînt „negri de cerneală", iar „În piano cîntă cu sfială / Cascada tristă-ntotdeauna". / Imaginea dezolantă e pecetluită de ultimele versuri ale poeziei ce culminează cu intonarea de către „foile-n tumult" a unui marș funebru de Chopin.

Sinestezii subtile sînt vehiculate și în *Sunetul culorilor*, preluînd parcă teoriile la modă privitoare la audiția colorată ce făcea senzație. „Culoarea

tragicelor ore / De-amurg, de sînge şi de lavă / Intona un imn măreţ de slavă / Din trîmbiţe de-argint sonore" /. Aşadar, simplificînd, culoarea amurgului corespunde sunetului trîmbiţelor de argint. În strofa următoare, unda albăstrie a lacului reflectă arpegii de clavire. Dar nu o reflectare oarecare. Aşa cum anterior culoarea era măreaţă, ca a unui imn de slavă, în cazul acesta, se reflectă, în zările de safir, suavitate, o elegie vagă, stinsă ... „Sub zări albastre de safire / Albastra lacului fîşie / Reflecta o vagă elegie / Harpegii stinse pe clavire" /. Readucerea cuvîntului „harpegii" vine în favoarea sensului curent de arpegii, excluzînd eventualitatea luării în consideraţie a unei expresii mai libere ce ar deriva de la harpă. Corespondenţe sînt realizate în triplu plan în *Orientală:* „Presărînd pe unda lină / Lungi fiori de mandolină / şoapte calde, roşii vise" /... Notele suave ale flautului ce prelude sînt, în *Amurg muzical*, o rafinată şi colorată sugerare a asfinţitului: „petale albe din buchet" ... În *Crescendo*, spectrul culorilor realizează o gamă caldă: „delicatele arome" apar în „note dulci, suave şi minore" în timp ce, în *Un simbol*, tragicele aurore sînt investite cu ... „note grave şi minore".

Natura invadează universul poetic al lui D. Karnabatt; este sugerată adeseori prin intermediul muzicii, într-o dispunere armonioasă a rimelor ceea ce şi explică de ce, ca moto al poemelor reunite sub *Harpegii*, apar celebrele cuvinte ale lui Verlaine: „De la musique avant toute chose!".

Tonalităţile poeziilor sînt luminoase cînd se jubilează primăvara: „Glasuri pline de lumine, / Cîmpul cîntă din viori, / Primăvara astăzi vine .../ (*Vilanela primăverii*). Uneori, formele adoptate sugerează muzica, bunăoară cuvîntul primăvara, reluat de trei ori în *Primăvara regretelor*, e un refren imprimînd forma de „rondeau": „Au venit ca să-ţi repete / La ureche, în surdină / Florile, că noaptea-i plină / De-ale amorului duete, / Ca albina te venină /. (*Primăvara*). A nu se confunda cu „rondel"-ul care este încifrat în *Menuet:* „Cînd pianul alb suspină-încet, / În al visării albastru zbor, /Trec în acord legănător / Perechile în menuet." / Asociaţiile muzicale sînt omniprezente. În *Lunatici* sună cornul, pentru ca în *Serenadă* să vibreze strune, ducînd o mireasmă suavă spre fereastra iubitei, iar în *Andante* să răsune triluri de privighetori.

Poemele reunite sub genericul *Parfum antic* emană o nostalgie cu prelungi ecouri... Flaute de trestii răsună în *Palinodia celui din urmă rhapsoa*, în arii, în „note de lacrimi" în timp ce, omul tînăr cîntă fericit din liră... În fine, *Amici, e primăvară!* aduce în atenţie cavale rustice şi cînturi bucolice, îndemnînd bacantele să danseze, într-o melopee ce împreunează accentele lirelor cu suspinele flautului frigian.

MIHAIL SĂULESCU

Metafora: „Avem cu toţi nevoie de-o melodie-n viaţă" este concluzia blazon a celei mai caracteristice poezii scrise de M. Săulescu, ce anvizajează muzica, anume *Cînta o caterincă* (1911). De factură livrescă, trădînd am-

bianța urbană, poezia este o sublimă variație pe trei cuvinte, cu metamorfozele lor: cînta, asculta, caterincă. Sentimentul evocator e dublat de o vibrantă nostalgie: „Cînta o caterincă pe-o stradă depărtată / Tremurătoare note le auzeam sunînd“... / M. Săulescu prezintă astfel cîntecul emis de flașnetă încît el pare de mult cunoscut, fie că era vechi, fie că se derula pe matrițe

Mihail Săulescu

foarte cunoscute, lăsînd să se înțeleagă că unduirile sale melodico-armonice se pliau perfect pe starea sufletească a trecătorului... „Cînta și cine știe a cui era cîntarea; / Cînta și cine știe ce suflet asculta —“ / ... Într-un cuvînt, melodia caterincii era atît de iubită, de familiară, încît fiecare audient nutrea senzația că numai lui îi era adresată. Atracția spre elementul sonor al poeziei devine peremtorie în *Orașul*, în care se găsesc versuri cu valențe fonematice, probabil pentru a cuprinde viața citadină trepidantă, dură: „...Stridente nicovale cum țipă se aud...“

N. Săulescu e atras în principal de sunetele sau emiţătoarele de sunete, mecanice sau nu, care se aud în jur. Pe lîngă caterincă, el mai receptează talanga, cu sonoritatea ei domoală, în contextul vieţii rustice, semnificînd, ca în *La ţară*, o vestire îndurerată: „Odată doar mai sună talanga-n depărtări / O plîngere uşoară pe văi cutremurînd“ ... / În *Seară la denii* sînt surprinse clopotele ce bat tînguitor.

Autorul piesei într-un act, *Săptămîna luminată*, ce-i va servi mai tîrziu lui N. Brînzeu ca libret al operei omonime, N. Săulescu apelează la pian, pentru a imprima aura adierii triste, purtată de ... „degetele fine / Ca pe un pian ce cugetă prin tine“... / Acordurile pianului sînt, în *Vieille chanson*, moi şi vestesc neştiute, nebănuite tristeţi.

Ambitusul liricii lui M. Săulescu este relativ restrîns, deoarece se conturează numai cîteva idei, narate chiar, pe care le rulează neabătut. Astfel, în *Solidaritate* se reia imaginea oraşului, a străzii în care planează, prin glasurile închise, sunetele pianului la care cînta o copilă, pînă tîrziu cînd ... „se stinse-ncet cîntarea / Şi notele-nghеţară în pianul nezărit.“ / ... Într-un fel, ca şi în *Cînta o caterincă*, poetul afirmă că oamenii sînt legaţi prin comuniunea de frămîntări, prin melodiile notelor îndurerate ce tălmăcesc dorul exprimat în sunete. Concluzia?: „O melodie numai, în infinit dura!“ ...

ALEXANDRU PETROFF

În volumul *Poesii*, datînd din 1903, Al. Petroff notează că ar fi dorit să-şi scrie versurile cu semne oculte. Tîlcul acestor cuvinte e destul de larg, lăsînd cale liberă intenţiilor care i-au unit pe poeţi sub stindard simbolist, conferind creaţiilor un plus de muzicalitate, evident, recurgînd la noţiuni proprii muzicii pentru a cifra semnificaţiile transmise. Aşa ceva se întîmplă în *Vesperală:* „Fiori uşori şi roz dansaţi / În roz de lună / Teorbe sună / voi roz fiori uşori“ ... / Poetul e avid după cîntări extatice ca în *Pe chitară:* „Veniţi, nălţaţi-mi din chitări / Cîntări furate de extaz“ ... Acele versuri devin refren, arcuind derivaţii ca: „Acordul dulce din chitări“.

Al. Petroff acordă o mică pondere sferelor muzicale în nu prea numeroasele sale poeme, dar are preocupări pe linia sonorizării, mai exact, ezoterizării versurilor, şi la aşa ceva consideră adecvate denumirile unor note, precum: „Lachmi! / -La, mi, mi, la / Knuma ... Darnu; Phtah / Din turn, / Preschimbă zarea-n moarte sumbră, / Şi Hapi, greu trecînd în zbor ... / — Sol“ / .

EUGEN ŞTEFĂNESCU-EST

S-ar putea distinge cel puţin două categorii de poeţi simbolişti. Prima, în versurile cărora sintagmele muzicale sînt complementare, periferice şi pasagere; a doua, în versurile cărora muzica este obiect de referinţă şi nu doar

un pretext pentru corespondențe, sinestezii și armonii. Alături de o asemenea potențială clasificare mai apare și cea în care se detașează poeții versați în tainele artei, și care îi surprind fenomenul din interior, deoarece au învățat muzica, datorită familiarizării cu un instrument sau printr-o perseverentă cultivare; pe de altă parte, sînt și poeți care se înscriu în preferințele mișcării și, în consecință, apelează incidental, epidermic, la muzică, nepătrunzîndu-i esența convingător.

E. Ștefănescu-Est face parte dintre acei poeți care stăpîneau cu dexteritate datele problemei, propunîndu-și să cînte ... „pe coarde cristaline".

Descinde dintr-o familie de muzicieni, tatăl, George Ștefănescu, fusese profesor de muzică la Craiova. Lumea poemelor sale, aidoma unui mozaic, este extrem de diversă, după cum o prezintă însuși autorul în *Castelul poeziei:* „Lumea mea! Ce simfonie / Și ce game de culori! / Ce desenuri, ce aspecte, / Ce orgii și ce amante! ... Zori, viori, fiori și flori" /. Visîndu-se în castelul său de poezie, E. Ștefănescu-Est se vedea ... „prinț, aveam veșminte / Ca un Lohengrin pe scenă. /" ... mai departe, ... „Pianul sta închis și nimeni / Nu era să bată-n clape / Vr-un acord din simfonia / Călătorilor în cer" .../

Să nu se creadă că E. Ștefănescu-Est insistă asupra datelor cardinale muzicale pe care le enunță, deoarece nu-și propune decît să antreneze virtuți sonore. În *Simfonie,* se observă limpede că noțiunea e adoptată în sens figurativ, urmărindu-se, prin simboluri muzicale, prin rime funambulești, echivalențele zbuciumului sufletesc copleșit de patimi și gînduri grave. „M-așez la pian. Distrate curg notele pe clape, / Parfum de violete în cer curge-ncet" /. Stările afective se derulează cu repeziciune, pianul fiind chemat să plîngă în note furioase „cum plînge vocea-n iad, cînd pe coarde, aleargă pătimaș freamăt de fior." Concertul, deci nu simfonia?, apare cînd ca o „beție dulce", cînd ca o „beție amară".

Jocul spectrelor diametrale, opoziția lor perpetuă intră în atributele poeziei lui E. Ștefănescu-Est. Într-un anume sens, fiorul romantic se lasă interceptat în versuri ca: „Mă plimb, mă duc misterios în noaptea înstelată / Și las ușor o gamă să murmure-mbătată / Să se-ntețească-n valuri poemele lui Liszt / Și las claviatura să rîdă fermecată / Să-mi rîdă din arpegii un minunat artist" /. Astfel, poetul cîntă pe clape, visînd, iar ... „Cu degetele albe mă joc distrat pe pian" ...

Confruntînd poeziile simboliste, se pot detecta numeroase idiomuri ce migrează, cu ușoare inflexiuni modulatorii, de la autor la autor. Nu vom zăbovi asupra unor asemenea idiomuri, dar cititorul le poate identifica, bunăoară, în „clape albe — degete albe" ...

Un alt compozitor pomenit direct sau indirect, pe lîngă Wagner (*Lohengrin*) și Liszt, este Chopin, el însuși putînd fi considerat ca un idiom, de vreme ce apare mereu. În *Spre alte zări,* E. Ștefănescu-Est stabilește un evantai muzical prin: „Zadarnic vre-o nimfă cerca-va-n saloane / Să-mi cînte vre-un vals din povești" ... / Apoi, în muzica nimfelor: „Zadarnic călca-vor sonorele clape / căci n-o fi cu ele Chopin".

Într-un fel, poetul se exaltă privind armonia lucrurilor înconjurătoare, într-un sentiment de beatitudine vaporoasă ce alătură elemente sonore, vizuale, olfactive: ... „Ah, florile, ah, florile, / Cîntările, visările, / Ninsorile, culorile, / Femeile și florile!" .../.

Preocupări arhitectonice se cristalizează prin vehicularea ostinato a anumitor cuvinte ca în poezia *Vă voi cînta* unde, într-o rotire litanică, acestea devin ax variațional. „Azi *voi cînta* pe mandolină, / Pe țiteră și pe chitară / Balada celor ce sărută... / *Vă voi cînta* balada-n care... / ...Și *voi cînta-o* pe terasă... / ...Și voi cînta-o, vouă, flori... / Acelora *vă voi cînta.* / *Vă voi cînta* nebune versuri“ .../.

În *Romanță*, apele Nilului fredonează un cîntec trist și vechi. Murmure metalice și „vibrări de ocarină“ apar în *Trece luna.* Admirabilă combinație pentasilabică, cu ecouri muzicale, este imprimată poeziei *În Eldorado:* „În Eldorado / Emfaze cîntă / Pe străzi de aur / Viori uscate / Și delirante / Inventă note / Și cîntă-n flori“ .../.

Poeziile de mai tîrziu, din 1926, se înscriu din cînd în cînd în coordonatele artei muzicale, mereu apare cuvîntul „simfonie“. În *Romanța,* iubirea devine... „un concert / De simfonii nemaicîntate / Armonizate în lumini noi“... Mai departe: „Ah, note lungi / .... Ah, note clare și stranii ce pătrund prin fire!“... În *Simfonie de toamnă* apare astfel: „Hai să mergem în parcul / Măreț!... I-o simfonie / De strofe vechi“... Ploaia care picură mărunt este aidoma unui adagio... „Plouă și pe case / Nu știu cine cîntă / Un adagio trist / Nu știu cine cîntă“.../.

HORIA FURTUNĂ

Arătam că formulele fixe, idiomurile concretizate în termeni specifici, sintagme, revin obsesiv în creația simboliștilor, evidențiindu-se, în acest fel, omogenitatea tematicii lor, dar într-o anumită măsură și mărginirea orizontului. Pe de altă parte, se remarcă prezența, tot mai vizibilă, a tematicii antice, ilustrată prin denumirile unor personaje mitologice, biblice, antice... Thalassa e, probabil, invocată în *Menhiri,* ca un omagiu lui Al. Macedonski: „La orizont: Thalassa / La patru pași: Thalassa! / ... Sub lună versul își geme simfonia“... /. În *Harpele,* poetul e inspirat de reprezentări de pe morminte egiptene: „Și harpele cîntară alene, la Memfis, / — Fii vesel, zise una, arpegiind o gamă,“ .../. În *Diana,* poezie din volumul *Balada lunii,* se evocă figura și muzica dramatică beethoveniană: „Cînd într-o noapte palidă de vară / Beethoven, priveghind nemărginirea, / Simți, adînc și pentru-ntîia oară, / Că moartea e totuna cu iubirea, / Că geniul e o pacoste absurdă, / Că oamenii nu se-nțeleg nici unii / Și că urechea lumii este surdă, / A modulat plîngînd *Sonata lunii*“ /.

Nelipsitul *Lohengrin* apare în *Uscatul* (1918), într-o strofă de tip colaj minulescian: „Cu chipul de pariziană / A scris Verlaine subtilul Green, / Că Greta este goetheană, / Că Elsa e din Lohengrin“ /. Cîntecul funebru rusesc *Gospodi Pomilui,* ca și sonoritățile fanfarei mortuare apar, de asemenea, în aceeași poezie. Colindătorii și cîteva mostre celebre ale repertoriului de Crăciun sînt pomenite în *Vacanța.* O foarte interesantă sugerare (inclusiv grafică)

Scanned with OKEN Scanner

a înălțării sunetului metalic de trîmbițe se află în *Căci serile de atunci* (1923): „Apusul auriu ridică / În V-euri trîmbiți de fanfară /".

O pitorească frescă, în versuri moderne și medievale poetul o realizează în *Scara muzicală* (1914?), probabil cea mai completă poezie în care se înșiră denumirile notelor din gamă. Al. Furtună evocă lumea copilăriei, a cîntecelor de la grădiniță, de la școală: „Do, re, mi, fa, sol, la, si, do! / Un cor de glasuri argintii / Cînta voios... / ... Cîntecele de la școală / Suiau și coborau mereu / Pe aceeași gamă muzicală" /. În timpurile lui Anton Pann, copiii intonau aceeași scară a gamei bisericești, vocile fragede avînd darul să împrimăvăreze mahalaua: „Pa, vu, ga, di, ... răsunau / În aer glasuri îngerești, / Și copilașii-ntinereau / Bătrînul nostru București" /.

Concluzia nu putea fi mai fericită decît această fulgurare ce proclamă forța cîntecului care nu-l mai poate scoate din gîndurile bătrîneții, redate ascendent și descendent, prin șirul mărgeanelor celor două game: „Puterea care mă-nălța / Fugi din mine. Încotro? / Pa, vu, ga, di, che, zo, ni, pa! / Do, si, la, sol, fa, mi, re, do!" /.

BARBU NEMȚEANU

Fără prea dense implicații muzicale, versurile lui Barbu Nemțeanu (Benjamin Deutch) vehiculează cîntecul ca un talisman. În *Cîntec de leagăn*, e vorba de arioso-ul cîntec, iar în *Cîntec*, fantezia poetului se remarcă prin muzicalitate: „Ți-i cîntul plin de calde mirodenii" ... sau „Ți-i cîntul plin de jale tăinuită" ...

În general, bemolii atîrnă greu în balanța minoră a tonalităților lui B. Nemțeanu, și *N-am cînturi* poate fi edificatoare, sugerînd treptatul declin al forțelor la vîrsta senectuții: „Nevastă, eu n-am cînturi pentru tine! / ... Nici lira mea nu vrea să mai suspine / ... Dar cum sfîrșeau aprinsele cantate / Și dragostea pierea din pieptul meu, / Azi nu mai cînt, n-am lacrimi nici suspine..." /.

CLAUDIA MILLIAN-MINULESCU

Ecoul puternic al vrăjii muzicale se resimte și în lirica acestei talentate poete, îndeosebi în *Simfonii de toamnă* (1914), ce vine după titluri analoage clamate în 1911 de C. Pavelescu, Karnabatt și Ștefănescu-Est. Sentimentul degajat de poezia Claudiei Millian-Minulescu este nostalgic în *Simfonii de toamnă:* „De-acuma plec: mă cheamă melodia / Tremurătoare a strunei de chitară" /.

Scanned with OKEN Scanner

Farmecul combinațiilor metrice este amplificat de cadrul visător și, în același timp, inefabil: „... În freamătul frunzișurilor pale / E cîntul unor vremi ce o-nfioară, / Ca un concert al cărui tril agale / Se stinge pe o stranie vioară...“ /

Poeta debutase în 1906 cu versurile *Din trecut*, care preconizau: „Luîndu-mi lyra acordată / Însuflețesc acea poveste / “ ... pentru a intona „un psalm misterios“ ... O „doină în duet“ ... se auzea în poezia *Din tren*.

În general, muzica nu e bogat reprezentată în lirica sa, deși ca titluri s-ar fi putut crede contrariul: *Simfonia tăcerii*, *Simfonia primăverii* ... Era în schimb atrasă de pictură, avea mulți prieteni în acest domeniu, iar unei prietene îi sugerase să-și intituleze tabloul prin denumiri muzicale: „rondo, scherzo, capricioso“.[263]

NICOLAE BUDURESCU

Versul acestui înzestrat poet se impune prin naturalețea fluxului, prin fiorul ușor exotic și învolburat al suspinelor pe care le cîntă. *Sub balcoane de glicine* poate fi concludentă: „Sub balcoane de glicine / Ți-au cîntat de-atîtea ori / Languroase mandoline / Cu refrenuri de suspine.“ /... Altă dată, poetul are în vedere „Cîntul tristelor mandole“. Frecvent, tonul devine estompat, cedînd loc clar-obscurului, chiar și glasurile cîntăreților din *Spre apele Styxului* devin pale. Vocea e stinsă, rece, aducînd a glas de vînt în *Serenadă* (după Verlaine). *Cîntec de toamnă*, după același poet francez, împrăștie fiori „De pe viori“ ...

Opera capitală a poetului, în direcția conexiunilor muzicale, rămîne, fără îndoială, *Clipe de extaz*, cu un ușor parfum eclectizant, dar cu valențe artistice fermecătoare, derivînd din faptul că interpretarea la pian se asociază cu expresia ce o produce, cu semnificația sa spirituală. În strofe neobișnuite de cinci rînduri de versuri, dispuse în metru alternativ de șaptesprezece, șaisprezece sau cincisprezece silabe, poetul arată că, după ce s-a așezat la pian „o frumoasă arătare“, ... „prin coardele întinse a trecut o-nfiorare“ ce e asemuită unei chemări tainice spre arta suverană a unui îndepărtat templu. Farmecul muzicii și simțirile trăite sînt admirabil surprinse în ceea ce urmează: „De sub clapele de fildeș, cu lumini de aurore, / Sunete împreunate într-al armoniei val / Cresc, se zbuciumă amarnic, prefăcîndu-se-n furtună / Și cînd norii pier în zare, melodia clar răsună / Ca din perle aruncate în largi cupe de cristal“ /.

Ceea ce survine apoi, este o idilă ce se pierde într-un suspin prelungit, că pare decupată dintr-o relatare a metamorfozării simfonice: ... „O idilă ce sfîrșește c-un motiv de-nduioșare / Ce desface armonia, dînd glas ariei ce moare“ /...

---

[263] Millian, Claudia. *Cartea mea de aduceri aminte*. Ed. îngrijită, prefață și note de M. Gafița, București, Edit. Cartea Românească, 1972, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

EUGENIU SPERANȚIA

A fost un înflăcărat pasionat pentru muzică, dedicîndu-i mai multe volume către sfîrșitul vieții (1888—1949). În anii afirmării, a scris versuri de nuanță simbolistă, antrenînd elemente muzicale. O demonstrație a stilului său, ca și a interesului pentru arta sunetelor ar putea fi poezia *Clarinetul*, din care spicuim: „Plîngea pe stradă clarinetul, sub cer cu soare african / Plîngea cu glasul său elastic ca de pribeag copil orfan..." /

VINTILĂ PARASCHIVESCU

Apelează frecvent la muzică și acest scriitor, pentru a surprinde mișcarea naturii, freamătul valurilor, murmurul vîntului... Copacii goi intonează, plîng în *Amintire* cîntece de moarte. Un psalm de binecuvîntare se va cînta în *Aprinde iar făclia bucuriei*. Apele de munte „... își duc, doinind în vale cîntul" (*Pe vîrf de munte*).

Ca și la alți poeți simboliști, unele versuri apar încărcate cu imagini muzicale, ca spre exemplu *Imnul muncei*... „și roțile, / În goana lor ametitoare, / Înalță o furtună de acorduri... / În sunetul haotic de mașini / Sînt mii de glasuri, / E viața și puterea care cîntă, / Prin vocea-i maiestuoasă de aramă..." /. Poate mai elocvent apare această încărcătură în *Privind oștirile de valuri:* „Și marea-și cîntă-n noapte / Eterna-i simfonie / De murmure și șoapte / De rîset și de plînset. / Sînt strigăte barbare / Sînt glasuri de țimbale / Și bubuit de tobe" / ...Metafora prin care se relevă orgia de sunete produsă de furtună e plastică: „Un uragan de game / Aleargă peste valuri".

Vintilă Paraschivescu a lăsat o interesantă descriere versificată a ambianței care precede ridicarea cortinei. Înaintea interpretării simfoniei, se întîlnesc freamăte, se aud suspine, îngînări barbare, adică întreaga recuzită sonoră a acelui moment. Așadar, *În teatru*... „Și, freamătă în sală, în simfonii de glas, suspine largi... Orchestra se frămîntă în zăngănit ușor / De îngînări barbare și-acorduri care mor. / Începe «Uvertura» — luminile pălesc, / În șir, arcușuri albe, mișcîndu-se sclipesc".

I. M. RAȘCU

Clape senzitive, *Cînd plîng acorduri* și *Acorduri de vioară* sînt poeziile cu adeziune muzicală declarată din volumul lui I. M. Rașcu, publicat în 1913. Altele trădează aceeași adeziune, dar nu prin titluri, ci prin implicarea muzicii

Scanned with OKEN Scanner

într-o doză masivă, aureolînd imagini dezolante, cumplite declinuri sufleteşti, suferinţe nemărginite. În *Imagini triste,* din cartierele tăcute, în întunericul cărora plîng violele, pornesc romanţe melodioase, iar cînd îşi face apariţia cortegiul mortuar... „clopote gemeau în turnuri“ .../. Liniştea este torturată de pianine, în *Oraşe dezamăgite,* iar refrene din operete melancolice tresar chinuitor, în timp ce gîndul „se-nfiripează în psalmodia unui tren, / În vagi concerte de motoare sau în cîntări de minaretă.“

Zgomotele mecanice apar surprinse deseori prin transpuneri auditive. Poetul ascultă în *Balada cantonierului* tampoanele vagoanelor cîntînd.

Urmînd traiectoriile simboliste, şi în poeziile lui I. M. Raşcu se plînge, în *Nelinişti* plîng tălăngi şi cobze, iar în cortegiul manifestărilor relansate după ploaie, poetul înşiră jocurile populare: bătuta, sîrba, hora...

Îi cîntă *Sirenele,* apoi cîntece de „hrote“ se aud, *În oraşul gotic.* Mai sînt şi alte poezii cu inflexiuni sonore: *Eros cîntă* sau *În urma mea răsună cîntec,* unde „Vibrează aerul de toamnă / Topindu-se sonor în pal amurg“, „Cîntece sepulcrale“, concerte cu rezonanţe mistice se îngînă în *Din lumea sumbrelor cavouri,* poeme de o apăsătoare tonalitate necrofagă.

Melodii, Beethoven, simfonii, suite, note cîntate se succed într-o înşirare voit haotică în versuri largi, în metri compuşi: „Din lumea sumbrelor cavouri răsună cînturi sepulcrale, / Răsună mistice concerte pe urma chipurilor pale / Şi-n melodioasele accente ce printre statui se destramă, / Beethoven plînge plîns de moarte din instrumentele de-alamă“ /. Mai departe, atributele muzicale sînt iarăşi omniprezente: „Şi clopotele-nduioşate de plînsul magicelor surle, / Îngînă simfonii de vise din vîrful goticelor turle“ ...

Substanţa inefabilă a poeziei e susţinută de angrenajul muzical abundent, de obicei, adus în sens figurat. În *Clape sensitive,* plînsul e generalizat... „Şi plînsul undelor spumoase / Ca plînsul misticelor clape / Dintr-un clavir bizar, feeric / cînta poemele marine.“ / Iar în *Cînd plîng acorduri,* poetul ascultă... „o simfonie de note-nfiorate, / Acorduri maestuoase / Şi game de lumini“ /.

Titluri de creaţii lirice reputate apar în *Pension:* „Ah, *Oberon, Cenuşăreasa* şi alte titluri sunătoare“... Dar cea mai densă poemă cu trimiteri muzicale scrisă de I. M. Raşcu este *Acorduri de vioară,* de factură lirico-melancolică, invocîndu-se iubita-ndepărtată. Construcţia e axată pe opoziţia: „Tăceţi, acorduri stranii de viori“ din prima parte, şi „Cîntaţi, acorduri stranii de viori“ sau „Cîntaţi, acorduri de viori, cîntaţi!“, din a doua, în corespondenţă nemijlocită cu dispoziţia dizolvantă sau încrezătoare a eroului... „Şi-ascult cum plînge simfonia nopţei / Cum glasuri dezolate se ridică, / Din gramofoane-ascunse-n parcuri însorite. / De prin cerdacuri putrede pornesc / Acorduri de viori, plîngînd agale /“. Eroul e înconjurat de elemente vibratoare, de un fluid sonor, de armonii tremurătoare, reluarea unui cuvînt amplificîndu-i efectul ... „În vocea-i tremură cîntări de violine“... Surîsul i l-a prins un „la bemol“, iar privirile sumbre „un pizzicato“, în timp ce „arpegii nebuloase“ îi dau fiorul.

O curiozitate ca expresie priveşte „nota basă“, probabil în sens de gravă, profundă. În fine, din această avalanşă de asociaţii sonore, care mai de care mai unduitoare şi vaporoase, ca să fie recuzita completă, se invocă iubita, în consonanţă cu lumea muzicii wagneriene. „Te văd creată de divine melodii, / Alunecînd prin misticul decor / Ce pare o feerie wagneriană“ ...

Scanned with OKEN Scanner

SAMSON LAZAR

Sonetele lui Samson Lazar, poet minor, reunite în volumul *Pe-o harpă de aramă* trădează o vădită înclinație spre homofonie și plasticizare. Versurile sale, cu o tentă greoaie, cutreieră zone bătătorite, aducînd, din cînd în cînd, imagini ce respiră aerul sferelor muzicale. Tematica multor poezii evidențiază orientarea biblică, declarată prin *Strune strămoșești* precum: *Cîntarea lui Moise pe muntele Nebe, Pe-o harpă a cîntat, Cîntarea înțeleptului amant, Cîntarea regelui dezamăgit, Dantul roabelor lui Solomon, Samson către Dalila.* În *Sonet introductiv*, înscris pe ideea: „în mine geme-o harpă strămoșească", S. Lazar lansează apelul: „Cetindu-mă, istoricul va spune: / «A smuls în sobră limbă românească / Accente de mîndrie strămoșească, / Să nu-l uităm. Avea aramă-n strune!!»" /.

Însăși structura ternară a ciclului *Pe-o harpă de aramă* declară adeziunea poetului la muzică prin părțile: *Melodii sacre, Strune strămoșești* și *Strune.* Prima din acestea apare ca o mărturisire de credință, poetul e un cîntăreț ce-și desfășoară repertoriul de melodii deprimante acompaniindu-se de harpă. Astfel, în *Sonet introductiv:* „... Arare harpa mea rămîne-n lună / Cînd fumegă parfumuri poleite / Și-alunecînd pe strunele-oțelite / O mînă rupe strună după strună." /. Natura acestor cîntece apare în următoarele versuri: „Așa sfîșietor atuncea sună / Cîntări de jale nopții otrăvite, / Artistul geme, coardele-s plesnite". Sunetele revarsă preludii uniforme, concerte în surdină, duioase melodii ce se aprind pe clape, psalmi lirici, *De profundis* invocă clipe ce nu se mai întorc, harpa intonează imnuri de requiem, după care se lasă valul „de otravă: Miserere!".

Ceva mai luminoasă e lirica din *Strune*, deși *Marș funebru*, parcă, într-adins, vrea să ne contrazică, deoarece, „hoitul iubitei e înghețat" și „Pe-o harpă-n urma ei plînge-un poet, / Melodios, sfîșietor, discret" ... Samson Lazar e cucerit de muzica lui Chopin, în care găsește liniște și reculegere. „Cine-a compus sonata veciniciei? / Tăcere: Ascultați-l pe Chopin / El cîntă frumosul cantilen." /.

Compozitorul polonez e invocat și în *Nocturnă*, poate cel mai reprezentativ sonet al poetului, mustind în „otrava" muzicalității: „Cînd noaptea-i preacurată și suavă / Și crinii dorm în lună pe pocale / Eu sorb din nou otrăvurile tale / Chopin, tu ai băut numai otravă! / ... / Din care clar-vibrații muzicale / Ai plăzmuit sonorități fatale? / Căci mor înveninat într-o octavă". /.

ALEXANDRU VIȚIANU

De obicei ecourile muzicii sînt fragile în multe poeme simboliste. Din cînd în cînd, contactul cu arta sunetelor apare mai organic, ca în cazul lui A. Vițianu. În *Fetele de școală* deplînge elevele care sînt supuse supliciilor zilnice,

Scanned with OKEN Scanner

efectuînd game la pian... „Și gamele minore... / Aceste simple note, / De studiu /".

Volumul *Bacante* (1912) oferă o galerie de portrete feminine din epocile îndepărtate: Cleopatra, Narcis, Venera, Venus, Salomeea, în versuri extatice. Alături, în *Melodii ușoare*, se cîntă dragostea eternă, în tonuri luminoase. Într-una din poemele reunite sub acest generic, poetul regretă că nu poate transpune în note simțămintele sale... „O, cum nu pot să pun pe note sublimul cînt al violinei tale! / Aș scrie o simfonie întreagă de sunete necunoscute, / O simfonie-n care-ar rîde ciocniri sonore de cristale / În care-ar rîde și ar plînge, și-ar suspina orchestre moarte"...

Jocul contrastelor: liniște-tăcut e mereu prezent la simboliști în diferite variante. Aici, orchestrele moarte suspină... Lira dezacordată cîntă pătimaș în poemele din *La sînul tău, Cyteră*, din care reținem: *Dans lubric, Variații pe aceeași temă* (*Andante*), *Cantilene lugubre* și, îndeosebi, *Muzica orientală*, cu o admirabilă putere de sugestie: „Vioara chinuiește-ncet un sunet / O notă plîngătoare și-adormită, / Ușor acompaniază tamburina / Ca negura ce-nvăluie lumina / Sau ca ecou îndepărtat de tunet / Din cînd în cînd pasiunea limpezită / Răsună-n timbrul clar al unui flaut..." /.

CONSTANTIN STOIKA

Versuri, volumul apărut în 1916, probează înclinarea lui C. Stoika spre subtile arabescuri ce ascund sonorități voluptuoase, armonii discrete, ritmuri bizare. *Acorduri de toamnă* e ancorat în tălmăcirea freamătului naturii prin mijlocirea unor stranii metafore cu rezonanțe muzicale. „Și prinde o strună prin ramuri să geamă: / Îngînă amantul sonata iubirei, / Ori cîntă romanța acorduri barbare?" /. Altă dată, tot prin ramuri, primăvara cîntă o simfonie nouă, calmă (*Unei visătoare*); tot o cîntare, de data aceasta lină, tremurătoare, în ritmuri calde, se înalță în *Sub clar de lună*. Acorduri plutesc pe o coamă de spumă în *Tritonii;* tăcerea nopții e cîntată în *Nocturnă I*. Într-o imaginară noapte din *Fantome*, luna alunecă pe valuri, ecoul lor pierzîndu-se în tăcere, în văzduhul în care... „aripi scandează psalmi păgîni, romanțe triste"... „Valurile albe" se încing în acorduri cadențate în surdină... „Ca un ritm sonor... ca un si pe o vioară"... Poetul e chinuit de gînduri ce privesc destinul uman, atunci cînd înșiră o suită de întrebări tulburătoare: „Ce sînt visele de aur prinse-n ritmuri de Verlaine, / Ori sonatele, pe harfă, intonate de Chopin — / Ce e doina îngînată pe caval de un păstor?". /

Frecvent, logica obiectivă e absentă din șiragul versurilor, ignorînd adevăruri sacrosancte, în favoarea unei rime... O mostră o avem în versul care-i atribuie lui Chopin sunete intonate pe harfă... În schimb, doina păstorească din caval nu mai e o figură de stil.

Se constată chiar o dublă înaintare a poeților simboliști tardivi, de regulă mai puțin însemnați, către tematica mitologică, în cazul lui C. Stoika: Narcis,

Scanned with OKEN Scanner

Niobe, Orfeu și, pe de altă parte, spre genurile muzicii populare, desigur, tendință ceva mai estompată.

Regretele după anii trecuți, sugerate în termeni muzicali, revin ca un ostinato: „Vioară-n care dorm de mult uitate, triste melodii" (*Privesc tablourile vechi*)...; „glasul amintirii se stinge ca un flaut / În depărtări... (*Odaia tapetată cu amintiri*); Versul pe vremuri palpită... „ca trecutul în balade / Cînd o harfă cîntă imnul Dimineții" (*Carmen*).

Romanță pare să fie o confesiune, de vreme ce „Un cîntec mai plin de lumină / Pe strune nicicînd n-a-nflorit: / Căci cîntu-mi țesut e din lacrimi / Și dorul curat l-a sădit /."

Există și poezii mai implicate muzical. În *Balul vieții*, „Valsul geme în cadențe pe viori"... /. *Dansul Horelor* prefigurează trei lire, trei surori încinse într-un joc lin: „Euterpe suflă-n flaut; Terpsychore-atinge lira; Apollon, divin maestru, înstrunează calm chitara; melancolică și blîndă, ține isonul Egira, / Și sub bolți, scandează ritmic, Dike, pasul în surdină." /...

D. IACOBESCU

Protuberanțe de tristețe și lîncezeală se resimt pretutindeni în poemele lui D. Iacobescu (Armand Iacobson), desfășurate, parcă, conform posibilei parafraze după *Marșul izolaților:* „În ritmul unui vals de țintirim".

Irizări și suspensii distingem în *Poem de amiază:* „Amiază! / Un pian, alături, intonează / Un cîntec trist, în calmul verii / Un cîntec demodat care brodează / Petale dulci pe pînzele tăcerii..." /. Sensibilitatea fragilă e încifrată de poet în *Amintiri în amurg:* „Pe nervii mei arcușul plînge / E-o muzică pierzîndu-se-n trecut / Un vis fugind pe-o strună de vioară, / Trezind ecoul stins odinioară"... Poetul e confruntat în *Zile de vară*... „cu lîncezeala unui prohod oriental"...

Versurile de dragoste emană o stranie luminozitate în care nostalgiile, amintirile și durerile calmează atmosfera. Iubita lui *Capriccio-forte* are „vocea de mandolină" iar mersul... „de menuet". Mîna albă plimbă tristețea... „pe clavire albe și uzate..." În *Altei doamne*, poetul susține întristat cîntecul unui trubadur care vrea să-și adoarmă aleasa prin ... „al strunelor murmur"... Același trubadur „Dezmiardă melancolic o liră fără strună" (*Nocturnă*). Tăcerea care cîntă apare în *Nocturna ultimei nopți:* „În jurul nostru liniștea suspină / Mai senzitivă ca o violină, / Și fiecare vorbă ce am spune / Ar rupe armonia unei strune"... În fine, ceasornicul din *Spleen* intonează cu precizie, din oră în oră, același motiv arpegiat: „... do-, mi, -sol, -do..." /.

DEMOSTENE BOTEZ

În volumul *Floarea pămîntului*, editat în 1920, pe atunci tînărul poet D. Botez atinge, destul de timid, strunele muzicale, evocînd iminența sosirii toamnei în *Sonată*, prin trimiteri cu substanță sonoră: „Plutește în aer un cînt de

metal: / Sînt plăci care sună, sînt plăci care se frîng; / Sînt pomi care cîntă și pomi care plîng; E cîntecul Toamnei, paradoxal . . .“ Metafora prin care se sugerează pîlpîirea ultimelor licăriri de verdeață ne apare fericită: . . . „Mut tremură coarde subțiri de vioară / În vîrful copacilor rari“ /. Sunetul trist al clopotului, marotă minulesciană, se evocă în *Amiază*.

Demostene Botez

Probabil, cea mai reușită poezie a acestui autor rămîne *Cînta o caterincă*, reflex al omonimei lui M. Săulescu, care are darul să insiste profund asupra cortegiului de gînduri și amintiri pe care le declanșează melodia de demult. „Cînta o caterincă la colțul unei strade, / Cînta o caterincă un cîntec de demult. / Erau în el acorduri de triste serenade, / Și fără voie parcă, am stat ca să-l ascult“ . . .

Meditația poetului devine filosofică atunci cînd vorbește despre „cîntul ce alungase tăceri de țintirim“ ... cîntec la auzul căruia, cîndva, inimi nebune tremurau nebune. Acest cînt, fără de care viața ar părea ternă, este purtat de toți, nu e al nimănui și, totuși, este al tuturora ....

DIMITRIE ANGHEL

Ca unda valurilor peste stîncă s-au abătut și influențele simboliste asupra poeziei lui D. Anghel, autorul volumelor *În grădină* (1905) și *Fantezii* (1909). Poetul se identifică adeseori cu rolul unui cîntăreț. El pășește agale ... „Pe unde nu mai calcă și nu mai cîntă cîntăreții“ (*Melancolie*). Cuvintele sînt chemate să răsune ... „prin gura și harfa lui Orfeu“ (*Imn*). Sufletul poetului este un clopot (*Ex-voto*) care vestește și cheamă mulțimea.

Prin definiție, poetul apare ca un fin observator al fenomenelor din jur, imortalizîndu-le în versurile sale ... „Atent îmi plec urechea s-ascult notele-i grele / Ascult, cîntînd pe-ncetul să mă deprind cu ele“ (*Cum cîntă marea*). O frumoasă sintagmă se află în versul: „Îmi trîmbiță mînia ...“ În *Cîntecul greierului* „miserere“-ul pare să confirme regula că este o parte nelipsită a recuzitei: „Pășind pe ieroglife de albe oseminte / Mai cînt un Miserere de amintirea lor“ ... Disparat, emblemele muzicale se strecoară în *Balul pomilor:* „Preludiul acestei stinse și dulci orchestre nevăzute“ .... „Armonie divină“ și „fanfare“ ce sună răscolitor apar în versurile poemei *În Luxemburg*. *Visătorul* conține un vers aforistic, cu implicații filosofice: „Sunete, culori și forme, asta-i toată viața noastră.“ Cîntecul devine element alegoric în *Șipotul*, sugerînd caracterul zglobiu al izvorului în miez de vară, dar care, în anotimpul rece, își curmă firul. „Ascultă glasul care cîntă, atît de dulce pîn' nu-ngheață, / Căci moartea trece pretutindeni și moartea e de-a pururi mută“ /.

D. Anghel are o mare forță de evocare, de echivalare prin transfer metaforic. Atît *Cîntec* cît și *Reverie* conțin o subtilă redare a esenței expresive a temperamentului muzicii nordice „Cîntai un cîntec straniu din țările de nord, / O melodie blîndă și limpede ca gheața“. Pianul capătă dimensiuni înfricoșătoare în versurile: „.... În neagra umbră, pianul cu dinții scoși afară / Rînjește ca un monstru ce-ar vrea să mă sfîșie“ /.

O nostimă poezie cu conținut pur muzical, *Fantezie*, vorbește de notele care stau în vraf, iar maestrul trist nu le dă de rost, în timp ce, afară, vibrează cele cinci fire de telegraf, „cîntînd același leitmotiv“. Păsările se rînduiesc pe fire ca notele pe un portativ, maestrului nerămînîndu-i decît să transcrie acel „... început de cînt pe cer“: „Și-atunci maestrul inspirat / Bătînd măsură cu măsură, / Notează cîntu-naripat / Cetit pe-albastra partitură“. /.

Cuvîntul „leitmotiv“, întîlnit în această poezie, trădează insemnele influenței wagneriene asupra lui D. Anghel, mai amplu redată în *Visul unui Nibelung*, în care e vorba de grămezile de aur aflate sub Rin, în paza lui Fafner, la care, ca și Nibelungii, poetul rîvnește ... „Arată-mi drumul spre tezaur / Pe cele șapte coarde-a lirii / O! Wotan, las-un pumn de aur“ ...

Scanned with OKEN Scanner

În *Cîntece* (*Cumpăna*, I, 8, 15 I 1910, p. 114), D. Anghel observă că noi nu avem cîntece de mare audienţă cum au, de pildă, francezii. Pentru corectarea acestei situaţii, sugerează Ministerului să organizeze un fel de concurs pentru „Cîntecul omului", avînd în vedere, mai întîi, poezia pe care compozitorii îşi vor broda fluxul melodic.

Dimitrie Anghel

Se ştie că în istoria literaturii române, D. Anghel şi Şt. O. Iosif au realizat o fructuoasă colaborare în redactarea volumului de versuri *Caleidoscopul lui A. Mirea*, pseudonim păstrat multă vreme secret. În acest *Caleidoscop*, cei doi scriitori au abordat teme deduse din fenomenul wagnerian, şi dacă acestea ar fi fost doar aici, s-ar fi putut crede că îi aparţin lui Şt. O. Iosif, care a tradus în limba română cîteva din grandioasele opere wagneriene, chiar anterior anului de apariţie al volumului (1908—1910). Nu mai contează dacă

Șt. O. Iosif a exercitat, după cum se pare, acțiunea de atragere spre fabuloasa lume a eroilor dramelor wagneriene. Sigur este că în *Caleidoscopul lui A. Mirea* sînt ecouri wagneriene concretizate în acea amară undă ironică la adresa cîntecului care se intitulează *Racheta:* „Cînd eu am rude în Walhalla / Și Wotan este tatăl meu?" /. Acest ultim vers reapare și în *Mănușa,* dar poezia cea mai caracteristică în planul de care vorbim este *Wagnerism,* poemă ce descrie un concert dat în ambianța Cișmigiului, susținut de pomii grădinei: brad, tei, salcie, platan, catalpa...

Bradul, asemeni unui capelmeister le „dă semnalul de începere în do minor". Se cîntă „preludiul unei uverturi" ... Teiul, ca și „un Dinicu", plînge „amoroso", ... „cu nota lui de violoncel". Sălciile cîntă din harfe, platanul emite note de oboi, iar catalpa bate în talgere. Păsările contribuie de asemenea la întregirea Simfoniei, cîntînd „staccato" la „fluiere și piculine" ... Concertul era divin... Pînă aici nu se distinge legătura cu wagnerismul. Ea apare totuși în ultimul vers: „Și-o lebădă misterioasă vîslea pe ape-așa de lin... / De ce n-am dispărut cu tine, fantasticule Lohengrin" ...

Să mai reținem că fructul unei alte colaborări a celor doi poeți — Șt. O. Iosif și D. Anghel — piesa *Legenda funigeilor,* poartă de asemenea reverberații wagneriene. D. Anghel cu Șt. O. Iosif mai semnează, în *Cumpăna* (29 I 1910), articolul: *D. G. Kiriac,* un frumos portret al muzicianului animator, profund legat de poporul român.

Tot în *Caleidoscop* se mai strecoară aluzii cu sensuri muzicale. *Prolog*-ul susține că, în vers, cuvîntul capătă forța unui bici de foc, a unui steag, fiind „O trîmbiță de-alarmă" ... Crivățul, în *Scrisoarea deschisă unui melc,* „cearcă arpegii prin horn cu note delirante" ... Pentru *Sonete de mort,* poeții caută să „scrie în triolete" ... În fine, în *Scara mîței* se invocă *Dunărea albastră* și numele lui Strauss.

POEȚII ACREDITEAZĂ VIRTUȚILE MUZICII. NESIMBOLIȘTII

ȘTEFAN OCTAVIAN IOSIF

Muzicalitatea poeziei nu este un atribut propriu simboliștilor. Preocuparea pentru o cît mai fericită potrivire a cuvintelor cu scopul de a obține sonorități armonioase apare definitorie pentru orice poet autentic și este atît de veche ca însăși poezia. Nu ar fi exclus însă ca odată cu înscrierea muzicalității în programul estetic al simboliștilor, atenția tuturor poeților pentru această componentă să capete noi dimensiuni. În orice caz, Șt. O. Iosif a știut să combine de o asemenea manieră versurile, făcînd ca discursul să capete un flux atît de natural și cursiv încît valențele muzicale se imprimă organic în mecanismul lăuntric al poeziilor. Nu întîmplător Eugen Lovinescu scrie că ...„Nici un poet român ... n-a prefăcut poezia într-o muzică atît de simplă, de melopeică, într-o succesiune de cuvinte atît de naive și de meșteșugite"[264] ca Șt. O. Iosif.

Încă din *Cobzarul* (1894) se conturează versantele majore ale lirici lui Șt. O. Iosif, pledînd pentru păstrarea datinilor naționale, a cîntecului ce poartă un imens bagaj de vigoare și patriotism: „Salută zdrăngănind din strune / Bătînd cadența din picior / Și cîntă, legănîndu-și capul / Cobzarul, mîndru cerșetor" /... Zvonul cîntecelor răspîndește fericire și voie bună în inimile românești. Poetul cultivă, în mod premeditat, conform platformei es-

[264] Lovinescu, Eugen. *În marginea epopeei*. București, Edit. Socec., 1919, p. 12; cf. *Iosif, Șt. O. Opere, vol. I*, Ed. îngrijită de Ion Roman, București, Edit. Minerva, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

tetice sămănătoriste, dragostea pentru doină: „Dar cînd ne zici bătrîna doină, / Eşti cel mai tînăr dintre toţi“ /. Contrastul dintre cerşetorul bătrîn, care n-are traiul asigurat, dar care, aunci cînd intonează doina, devine un transfigurat, un iradiant de lumină şi vitalitate românească, deoarece poartă în el fiorul ascuns al strămoşilor, încifrat în jeluitoarea melopee a dorului...

Ştefan Octavian Iosif

Asemănătoare întru cîtva, prin nostalgia purtată vremurilor apuse e şi *Lăutarul*, datată 1901, subliniind cît de vestit, de important era odinioară acest muzician, de fapt, cîntecele pe care le vehicula, şi cît de mult a decăzut în conştiinţa generaţiilor contemporane... „Vestit era odată lăutarul, / La zile mari bătrîna-i alăută / De cîte ori cu galbeni fu umplută... Îl preţuia vlădica şi plugarul... / Azi n-a rămas decît amarul, / Trist şi-aminteşte gloria trecută“... Concluzia? „Uitată doarme-a doinelor comoară / De-un sfert de veac, în vechea lui vioară / Ce-a desfătat o lume-n tinereţe!“ /. Pe undeva, aceste versuri ar putea fi ecoul strigătelor de alarmă care se înmulţesc în corul ce prevede dispariţia cîntecelor populare, sufocate de avatarurile civilizaţiei urbane...

Să nu-l uităm nici pe Nicolae Beldiceanu, care prin 1893 (?) a scris, oricum anterior, o poezie cu titlul *Lăutarul*, plasat într-un mediu cu „zgomot vesel de beție, zvon ce urcă și coboară, / Fac să țîrîie auzul ca o strună de vioară" / ... Lăutarul e descris ca avînd un suflet generos, ce vibrează: „Lăutarul; al lui suflet, ca jăratecul din vatră /Arde, și-al său cîntec arde, cînd pe scripă plîngător / Cu încetul se ridică, tot mai lin, tot mai cu dor" ... / Cîntecul de alean pe care-l interpretează lăutarul e, în viziunea poetului, „un cîntec plînset", un cîntec cu un bogat fond emoțional, și nu numai, de vreme ce ... „Cîntecul se face fiere, din arcuș iese venin / Plătiți doina sărăciei ..." /.

Revenind la poeziile lui Șt. O. Iosif, observăm că un alt contrast îl realizează în poezia *De cîntece Parisu-i plin*, sugerînd puterea cu care este investită muzica: „Suspină țitera-n Tirol / Cînd în tăcerea sfîntă / Vre-un orb moșneag în capul gol / Pe prispă stă și cîntă" /. Într-un alt decor, ce susține că Parisul e plin de cîntări, se evocă „țipătul viorilor". Se reîntîlnește imaginea muzicantului, gîrbovit de ani și povară, care răscolește inimile cu melodiile sale cîntate cu har ... Cu toate acestea, poetul, care e cucerit de panorama muzicală de rînd a capitalei Franței, își aduce aminte de cîntecele lăsate acasă, și aici intervine opoziția primordială, contrastul de care vorbeam, cînd conchide, cu sentimentul deplinei statornicii și credințe în valoarea muzicii țării sale: „Dar creadă cine cum o vrea / Cum crede să-și aleagă / Nu-s doine ca în țara mea / Pe lumea asta-ntreagă!" /.

Tot la Paris, poetul are nostalgia zilelor fericite din casa părintească, cînd sora sa Hortensia îi dezmierda auzul cu notele unor pagini beethoveniene și schubertiene.

O poezie se intitulează *Doina*, dar nu atinge parametri prea ridicați, muzica fiind prezentă în tălăngile ce tînguiesc pe căi și în doinirea anilor ... „Cîntarea mamei, în doina ta cea dulce, dulce mamă" se aude de departe, în *Un cîntec*, neputînd fi identificată cu nimic nici cu glas de fluier, nici suspin de aramă, nici glas de om, deoarece vine de departe ... *De sărbători*, poezie cu declarată adresă politică, în care poetul visează ... „și-n vis mă cheamă dragi icoane / Din țara Doinei, dulcea Românie!" /. Cu altă ocazie, *Cîntece*, poetul vrea să i se cînte „Doina cu păstorul cînd / Prăpădise turma / Și se duce tot cîntînd / Ca să-și piardă urma /". Spațiul românesc e surprins în versuri de factură sămănătoristă: „Plîng tălăngi, tălăngi răspud / Soarele apune / Glas de bucium sună-n fund / Ca o rugăciune" / ...

Cultivarea muzicii populare devine un legămînt solemn care se cere perpetuat din generație în generație. Astfel, în *Cîntec sfînt*, poetul vorbește de cîntecul pe care mama-l intonează la leagănul copilului, de un ... „cîntec sfînt, / Vechi și simplu, de la țară /. Mîine cînd voi fi pămînt, Nu uita nici tu și zi-le / Zi-le doina, cîntec sfînt, / La copiii tăi, copile!" /.

Poezia *Mi-e dor* are darul să invoce lucruri dragi, privite cu nostalgie și regrete: „Mi-e dor de toaca din vecernii / Și de tălăngi, de verde plai, / De jalnic fluier de păstor" .../.

Adeseori titlurile creațiilor lui Șt. O. Iosif adoptă un limbaj muzical: *Cîntec, Artiștii, În bal, Harpistul* (fără să fie prea implicată), *Romanța veche, Tălăngi, De profundis, Cîntărețul*. Instrumentele populare, ale orchestrei,

Scanned with OKEN Scanner

aparatele mecanice sînt de asemenea pulverizate în densitatea poemelor: flașneta (*Artiștii*), fluierul, toaca (*Mi-e dor*), toaca (*Domnița*), buciumul (*De zile mari*), harfa (*Strofe*), vioara (*De cîntece Parisu-i plin*). Jocurile sau unele cîntece apar menționate, de asemenea lira (*Pintea*), cîntecul secerătoarelor (*Secerișul*), cîntecul bisericesc (*Sărbătoare*), „Mugur, mugur, mugurel" (*Cîntec de leagăn*).

Ar fi prea simplu să observăm numai atribute muzicale obiective în sfera poetică a lui Șt. O. Iosif și să nu rămînem încîntați de puternicele ecouri armonice pe care îmbinarea cuvintelor și țesătura rimelor o produc. *Clopotele din Nürnberg* poate fi edificatoare în acest sens, zugrăvind cum în liniștea de mormînt a orașului: „Un clopot începe să sune / Așa de duios și de blînd" /. Nimic sofisticat și căutat în versurile sale. Dangătul inițial fiind parcă un semnal, de îndată ce alte clopote-i răspund, inclusiv clopotul „Domului mare", „cîntînd ca argintul de clare". Strofa finală e relevantă pentru senzația de voci pluritimbrale ce se interferează: „Și valuri de-adînci armonii / Plutesc în fantastice zboruri, / Părînd că sînt sute și mii / De îngeri ce murmură-n coruri" ...

Să fie vreo legătură între această poezie și opera lui Wagner *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*?. Aparent nici una. Apoi, poeziile lui Șt. O. Iosif, neînrolate în matricea simbolistă, nu vehiculează nici un termen care să trădeze adulația pentru compozitorul german. Totuși, un loc important în moștenirea literară a lui Șt. O. Iosif îl dețin traducerile libretelor a nu mai puțin de patru drame wagneriene; în intenția sa fusese traducerea tuturora. Și nu e lipsit de importanță că versiunile românești datorate lui sînt cele care s-au impus, rămînînd valabile în zilele noastre, demonstrîndu-și virtuțile muzicale, atît de prețioase, dar și pretențioase, în dramele wagneriene. Nu este lipsit de importanță că apropierea poetului de muzica wagneriană a început la București, în ultimul deceniu al veacului trecut, cînd Eduard Wachmann a înscris în repertoriul Operei Române *Lohengrin* și *Tannhäuser*. Această ultimă operă a ascultat-o și la Paris, în 1900, iar un an mai tîrziu, a întreprins o călătorie la Bayreuth.[265]

La îndemnul cîntărețului și directorului Conservatorului bucureștean, D. Popovici, care dorea să aibă, pentru studenții de la canto, libretele dramelor wagneriene în limba română, corijînd în acest mod orientarea unilaterală spre anumite școli de operă, Șt. O. Iosif se ambalează în această trudnică muncă ce solicita un efort considerabil și, între anii 1905—1907, traduce operele *Lohengrin, Tannhäuser, Olandezul zburător* și *Rienzi*, la comanda expresă a Ministerului Instrucțiunii, care-și respectă cu promptitudine clauzele prevăzute în contract. Din păcate, nu s-a mai insistat ca și celelalte opere să fie traduse de același poet. De menționat că traducerile se tipăresc în reviste, bunăoară, *Tannhäuser*, în *Viața Românească* (II, 8 august 1907, p. 194—205). Șt. O. Iosif va mai zăbovi în domeniul muzicii, traducînd cu fantezie și muzicalitate libretul operei lui Mascagni, *Cavalleria rusticana*, pentru a fi prezentată publicului brașovean de către *Reuniunea română de cîntări* ...

---

[265] Iosif, Șt. O. *Opere*, vol. III. *Traduceri*. Ediție îngrijită de Ion Roman, București, Edit. Minerva, 1970, p. 930.

GEORGE COȘBUC

Muzicalitatea este o trăsătură componentă atît de intrinsecă a versurilor lui George Coșbuc, încît nu mai comportă demonstrații. Dar oare poate exista muzicalitate în abstracție de muzică? Sau putea un poet atît de muzical să nu iubească cu frenezie această artă, în consecință, să n-o surprindă în versuri? Adevărul este că G. Coșbuc n-a zăbovit în acest plan, cu toate că a surprins icoane de obedientă rustică cu implicații muzicale. Capodopera sa *Nunta Zamfirei* e o mostră, desenînd voia bună manifestată prin chiote și cîntece, și mai ales dansul, coregrafia populară: „Trei pași la stînga binișor / Și alți trei pași la dreapta lor; / Se prind de mîini și se desprind / S-adună cerc și iar se-ntind / Și bat pămîntul tropotind / În tact ușor" /.

Tilincile, clopotele — într-un cuvînt, toate elementele sonore din vatra sătească sînt încorporate în poezia sa. Doina răscolește sufletul poetului, mîndrindu-se cu frumusețea ei. În *Vestitorii primăverii* sînt interogați dacă au cîntat... „cu glas fierbinte" doine dragi, ori dacă... „Străinilor voi nu le-ați spus / Că doine ca a noastre nu-s?" /. O admirabilă caracterizare a acestui gen se află în *Doina:* „Că-n versul tău jalnic / Vorbește-un neam întreg / Pui fluierul la gură / Și cînți, iar dușmanii plîng." /

El este autorul unor versuri care au găsit în compozitorii vremii rezonanțe puternice, devenind piese de mare popularitate destinate copiilor, serbărilor adulților, bunăoară, *Cîntec* (*A venit un lup în crîng*), *La oglindă*...

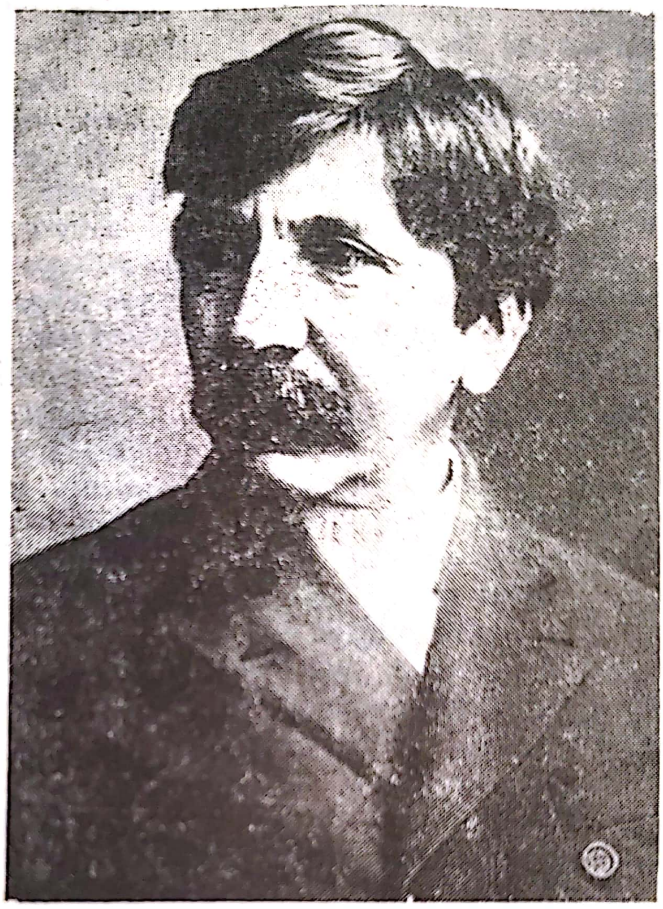
G. Coșbuc are și unele articole în care vizează muzica, unul chiar privește personalitatea lui George Enescu, atunci cînd, la 13 ani, în 8 martie 1894, apare prima oară în fața publicului bucureștean. Observațiile poetului sînt pe cît de laconice, pe atît de pertinente, din care spicuim... „Toată lumea a rămas minunată de talentele muzicale ale acestui copil: cîntă la vioară ca un adevărat maestru. Dacă va trăi, va deveni cel mai bun cîntăreț pe vioară din Europa".[266]

ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Firave sînt indiciile că muzica a deținut în creația poetică a lui Al. Vlahuță un rol semnificativ, deși muzicalitatea l-a preocupat în permanență. Se găsesc răsunete de clopot sau de toacă de utrenie (*În mănăstire*); în timp ce glasul îi cîntă „notă cu notă" (*Eternul cîntec*). Figurativ, muzica e adusă în *Unde ne sînt visătorii*, un rechizitoriu la adresa tinerilor poeți care... „plîng și cîntă suferințe închipuite, /" care se vaietă nemărginit, bocesc și suspină pe lirele lor discordate... Al. Vlahuță nu e un necunoscător, vorbește de o serenadă de Moszkowski pe care o tînără o interpretează la clavir (*File rupte*).

[266] Coșbuc, George. *Fel de fel.* În: *Vatra*, I. 1894, nr. 6, p. 190.

Mai insistent se arată în sesizarea aspectelor psihologice pe care le comportă adeziunea la un cîntec. Susține, pe drept cuvînt, că predispoziția joacă rolul dominant în captarea cîntecului, cînd acesta corespunde, ca expresivitate, cu starea sufletească a celui care-l asimilează. Alteori, chiar o melodie



Alexandru Vlahuță

mediocră poate determina aceleași vibrații ca ale receptorului, „tonul dominant al stării noastre psihice" răsunînd armonios în noi, determinîndu-ne să-i atribuim o valoare superioară. (*Onestitatea în artă*).[267]

DUILIU ZAMFIRESCU

Că muzica a ocupat un loc important în preocupările cultural-artistice ale unor scriitori o demonstrează și publicistica lui Duiliu Zamfirescu,[268] care-și

[267] Vlahuță Alexandru. *Scrieri alese*, vol. II, Ed. îngrijită de V. Rîpeanu București, Edit. pentru literatură, 1963, p. 407.

[268] Zamfirescu, D. *Cronica muzicală. Hughenoții și Mantilla.* În: *România liberă*, București, V, II, 1096, 22 ianuarie 1881, p. 3; cf. *Opere* V, *Publicistică* (1881—1908). Ed. îngrijită de Mihai Gafița și Ioan Adam, București, Edit. Minerva, 1982, V, I, notele, p. 481. La acest volum am recurs pentru paginile de publicistică din primii ani.

etalează pasiunea și inițierea în arta sunetelor de o manieră ce atestă nu numai pe melomanul pasionat, dar și pe cunoscătorul avizat. Astfel, D. Zamfirescu confirmă interesul constant și intensiv al unei pleiade de scriitori pentru frumusețile Terpsichorei.

La numai 22 de ani, scriitorul devine colaborator al *României libere*, publicînd o serie de cronici, apoi articole în care reflecțiile muzicale trădînd pasiunea creatorului, au o mare pondere. Acestea urmau scrierii de factură romantică, bunăoară, *O pagină din viața lui Johann Strauss*. În prima sa cronică muzicală: *Hughenoții și Mantilla*,[269] etalîndu-și verva eseistică, face considerații asupra relației cîntăreț și actor, pledînd pentru îmbinarea celor două alternative. Arată că o scenă de operă sintetizează componentele a trei elemente: muzică, poezie și pictură. Cît privește afirmația că în muzica lui Meyerbeer, evident din *Hughenoții*, „... se găsesc motive din *Aida*", operă adulată de scriitor, după cum se va vedea, era o exagerare, opera lui Verdi avînd premiera absolută la distanță de 35 de ani (1871) după cea a compozitorului parizian. O cronică muzicală găsim în: *Concertul dnei Essipoff* (*România liberă*, V, 1089, 25 ianuarie 1881, p. 2), după care scrie cu patos despre, probabil, cea mai iubită creație muzicală din anii tinereții, *Aida*,[270] motivînd o anumită erudiție la baza căreia se aflau și lecturi muzicologice ale lui Henri Blaze de Bury din *Journal des débats*... Verdi e copleșit de elogii în fraze încărcate de retorism liric... „amantul mării și al cerului italian", urechea „cea mai fină spre a prinde notele simple ale barcarolelor"..., „muzicantul cel mai pasionat pentru țara lui, după Bellini"... E preocupat de felul în care compozitorul surprinde în sunete „țara pe care o cîntă" și, în acest sens, *Aida* se află la aceeași altitudine cu *Wilhelm Tell* de Rossini... *Aida* este „...un tot plin de armonie și de vecinicie"... cuprinzînd momente înălțătoare „...adevărate raze de lumină, cari străbat norii cenușii și plini de furtună ai acestei opere măreție, eterne, nemuritoare, ca și piramidele pe care le cîntă".

Revine asupra *Aidei*, cînd i se oferă o altă distribuție, recurgînd la pseudonimul Don Padil, menținîndu-și entuziasmul în ceea ce privește aprecierea: „Aida este, fără îndoială, cea mai frumoasă și cea mai înflorită floare din cununa ce Verdi o poartă pe frunte!". Regretă că nu dispune de spațiu pentru a demonstra „progresiunea" stilului compozitorului italian ce se evidențiază între *Traviata* și *Aida*. Mereu observă „culoarea creolă" ce conferă muzicii o deosebită savoare, nu numai în *Aida*, la fel în *Wilhelm Tell* și în *Africana*. Curios, Verdi e asociat adeseori în antiteză cu Wagner, acuzat de „extravaganțe" instrumentale, deoarece a inventat „pianul cu clopoței" și „dragonul care fluieră ca o locomotivă". D. Zamfirescu se întreabă dacă compozitorul poate exprima ceea ce dorește în muzică cu aparatul orchestral, obținîndu-se minunate „efecte de armonie", după cum a probat-o Verdi: „...pentru ce geniuri ca Wagner aleargă după particularități muzicale imposibile, și nu-și

---

[269] Zamfirescu, D. *Cronica muzicală. Prima reprezentație a Aidei*. În: *România liberă*, București, V, 1101. 16 februarie 1881, p. 2—3.

[270] Zamfirescu, D. *Noutăți de tot felul*. În: *România liberă*, VI, 1126, 23 iulie 1882, p. 2.

pun toată atenţiunea spre a surprinde taina notelor şi a instrumentelor existente?"[271]

Nu putem afirma cu certitudine dacă autorul *Vieţii la ţară* avusese posibilitatea să asiste la reprezentarea vreunei opere wagneriene, peste hotare. Dar prima referire la o creaţie a geniului de la Bayreuth este, fără îndoială, livrescă, o informaţie preluată din ziarele vremii despre premiera mondială a lui *Parsifal*, oferind şi cîteva elemente asupra subiectului, sursei literare, ca şi unele consideraţii pozitive. „Şi-n această operă, ca şi-n acele precedente, Richard Wagner a dat dovezi de cel mai mare geniu simfonist ce a existat vreodată".[272] Că scriitorul e influenţat de unele pagini nefavorabile lui Wagner, ca cele datorate lui Albert Wolf, cronicarul ziarului francez *Le Figaro*, o demonstrează şi referirile la personajul ce apărea în fiecare act şi susţinea acelaşi monolog de o jumătate de oră, făcîndu-l, chipurile, pe Liszt să adoarmă şi să sforăie în tonalitatea muzicii respective... Admiră uvertura la *Tannhäuser* şi alte pagini wagneriene.

Şi totuşi, în opinia scriitorului român, Wagner, care închisese ochii la Veneţia, e un geniu cu o viaţă pe cît de zbuciumată, pe atît de marcantă şi impunătoare.[273] Recunoaşterea personalităţii acestui titan nu înseamnă cîtuşi de puţin abdicarea de la preferinţele sale muzicale care ţintesc tot spre muzica italiană, fiind un fervent susţinător al trupelor care ne vizitau, anunţîndu-le în materialele sale (*De las Palabras, România liberă*, VI, 1552, 24 august 1882, p. 2—3), oferind amănunte cititorului despre viitoarea trupă, prezentîndu-i componenţii. Nu scapă ocazia să anunţe că dirijorul O. Bimboni compune drama lirică *Haiducul*, versiunea românească a libretului aparţinîndu-i.[274] Semnează şi elogioase cronici la *Bal mascat*.[275] Va lăuda şi trupa din stagiunea următoare, în care a figurat şi primadona spaniolă Silvia Montalbo, una din iubirile scriitorului.[276] Cînd însă exigenţele sale sînt infirmate de slaba valoare a unei voci, cum a fost cea a tenorului De Santis, în *Lucia*, D. Zamfirescu e necruţător. (*Palabras*, VII, 1910, 13 noiembrie 1883, p. 2—3). În schimb, o apără pe Montalbo, ... „singura *cîntăreaţă dramatică*".

Aici remarcă virtuozitatea harpistei Theresina Zamora, care a încîntat publicul în intervenţiile sale din *Lucia*, interesul său faţă de sonorităţile acestui instrument fiind cunoscute din celebra poezie *Harpista*, la care ne vom referi mai jos.

---

[271] Zamfirescu, D. idem, ibidem.

[272] Zamfirescu, D. *Noutăţi de tot felul*. În: *România liberă*, VI, 1126, 23 iulie 1882, p. 2.

[273] Don Padil (Zamfirescu, D.) *Palabras*. În: *România liberă*, VII, 1684, 6 februarie 1883, p. 2. (Datele calendaristice sînt conform stilului vechi; aceasta spre a evita confuzii de genul: R. Wagner a murit la 13 februarie 1883, în cronica ce e datată 6 februarie).

[274] Zamfirescu, D. *Opera italiană*. În: *România liberă*, VI, 1588, 7 octombrie 1883, p. 3.

[275] Don Padil (Zamfirescu, D.) *Opera italiană*. În: *România liberă*, VI, 1604, 26 octombrie 1882, p. 3.

[276] Don Padil (Zamfirescu, D.) *Palabras* În: *România liberă*, VII, 1864, 18 septembrie 1883, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Cu entuziasm reproduce și comtentează cronici spaniole privitoare la succesul Elenei Teodorini la *Teatrul regal din Madrid* în *Traviata,* dar ea excelase și în alte roluri.[277]

În cîteva rînduri, D. Zamfirescu constată densitatea manifestărilor muzicale bucureștene, afirmînd că i s-ar potrivi denumirea *Concertopolis* . . .[278] și enumeră o serie de manifestări de ținută, brodate pe parcursul unei săptămîni . . . De asemenea, cunoaște somități interpretative . . .

Este uimitor cum, la fel ca și alți literați, D. Zamfirescu nu a receptat muzicieni de reală însemnătate, excepție G. Enescu, interesul fiindu-i captat de personalități de mîna a doua: Fr. Schipek, Gr. Ventura, L. Wiest. Primului i-a dedicat un antrenant portret, comportînd reflecții cu caracter sintetic ce merită reținute. François Schipek e prezentat ca un artist din categoria celor care nu se pot încorpora într-o orchestră, deoarece spiritul său liber nu s-ar putea împăca nicidecum cu rigoarea disciplinei colective . . . Dar un asemenea artist trebuie să trăiască, neprostituîndu-se în localurile publice în care, totuși, e nevoit să cînte. Pentru aceasta ar fi necesar ca oficialitatea să intervină, mai mult, să clarifice poziția sa față de muzicieni . . . „Căci, una din două: ori românul are gust, îi place arta, îi plac încîntările sufletului — și atunci țara românească, guvernul țării românești, trebuie să le dea să mănînce artiștilor; ori nu-i place frumosul — și atunci să nu-i înșele pe bieții nebuni care cred vorbele pompoase și să le spuie verde: băieți, după plug, că nu-i de trai!"[279]

Deși mai recunoscut ca violonist, printr-o deosebită precizie, grație, „dulceață", Fr. Schipek era și un compozitor pentru care, crede D. Zamfirescu, muzica trebuie să aibă o *preexistență,* să existe în *cugetarea* sa, după care e așternută, prin note „ronde", pe portativ. Curios, scriitorul susține piesele lui Fr. Schipek, în speță valsurile care au „un caracter cu totul aparte", nu sînt nici nemțești, nici franțuzești, nici românești, spre exemplu *S-avem norocire.* Amprenta națională, muzica cu caracter, este evidentă și în *S-o vezi, mamă n-o mai uiți, O noapte în pădure, Portretul, Sărman m-am născut.* Deși predomină tonalitățile minore, muzica lui este stenică . . . Finalmente se cere o rentă și pentru acest muzician care, întocmai ca și Al. Flechtenmacher, se zbătea într-o cumplită mizerie . . .

Că D. Zamfirescu era preocupat de culoarea națională a partiturilor compozitorilor noștri, poate fi concludentă remarca privitoare la noile lieduri ale lui Gr. Ventura, al cărui stil e . . . „atît de viu, atît de colorat, păstrează totdeauna, ca notă dominantă, nota simțului național"[280]. Pregnanța acestei aprecieri ce demonstrează . . . „puțină mîndrie națională care se va solda cu capo-

[277] Don Padil (Zamfirescu, D.) *Palabras, Anul II.* În: *România liberă,* VII, 1684, 6 februarie 1883, p. 2.

[278] Don Padil (Zamfirescu, D.) *Palabras XV.* În: *România liberă,* VI, 1631, 28 noiembrie 1882, p. 2.

[279] Zamfirescu, D. *François Schipek.* În: *România liberă,* V, 1247, 9 august 1881, p. 2.

[280] Zamfirescu, D. *Noutăți de tot felul.* În: *România liberă,* VI, 1519, 14 iulie 1882, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

dopere, după cum a dovedit-o în muzica poloneză Chopin", e și mai marcată de antiteza în care e antrenat M. Cohen-Linariu ... „care are o înaltă școală, multă știință", dar „ ... nu-i încă bine pătruns de geniul limbei și al poporului pentru care scrie".[281]

Plasat pe o poziție conservatoare, în privința muzicii, fiind sceptic și ironic la adresa muzicii empirice, wagnerismului și a viziunilor Nordului[282], D. Zamfirescu dă semne că se orientează în creația lui Berlioz („cu ciudatele sale teorii"), Saint-Saëns, care a imprimat școlii țării sale un „caracter particular" ... și școala nordului prin care însă nu înțelege compozitorii țărilor scandinave, cum s-ar fi putut crede, ci muzicienii ruși, dintre care, paradoxal, îl menționează pe unul dintre cei mai puțin reprezentativi, pe A. Rubinstein „... geniul puternic al rasei slave" ... Dar D. Zamfirescu nu e cucerit de muzica acestora, ci de cea a lui Beethoven care este „ ... peste toți, ca Christos peste apostoli" ... „Muzica lui dezlipindu-se de pământ, duce pe o rază de armonie suferința și patimile omului către cer, spre a le scălda în lumina unui geniu" ...[283]

În articolele sale, *De las Palabras*, are o serie de referiri la muzică, fiind un fel de însemnări de cronicar, agrementate cu judecăți și comentarii. Una dintre acestea privește știrea care, bănuim, circula în anumite cercuri din capitală, că va fi editată o nouă revistă muzicală (era în a doua parte a lunii august 1882), plănuită a fi cea mai bine lucrată din toate cele ce „au trăit pînă astăzi".[284] Salutînd ideea, scriitorul reflectează la cîteva condiții care ar trebui respectate: „cunoscătorii", adică specialiștii (muzicologii am spune noi), de la București și Iași, să colaboreze; „capital însemnat", mijloace spre a tipări note; relații cu ziarele ilustrate pentru a dispune de clișee; informații artistice din străinătate și îndeosebi din Franța, ... Proiectul nu s-a realizat!...

Ciudat, marea sa pasiune pentru muzică, concretizată în scrieri, se va stinge, pentru un timp, la finele anului 1883, după ce linia descendentă înclină tot mai mult după anul debutului. Va mai avea cîteva zvîcniri, însă nu prea puternice. Dar D. Zamfirescu și-a manifestat aderența la simbolurile artei sunetelor și în creația poetică.

Demersul muzical al imaginii poetice în versurile lui D. Zamfirescu se manifestă asociativ, fără consistență programatică. Admiră pagini ale literaturii muzicale romantice, în speță ale lui Chopin, atrăgîndu-l în mod deosebit *Impromtu*-urile.[285] I se atribuie o poezie, *Mazurca* (1911), ce poartă ca subtitlu *Chopin, 33-2*, dar conținutul nu spune nimic despre muzică, nu navighează în ape muzicale. O soră, Maria, de timpuriu răpusă, cînta la pian și se pare că amintirea ei stă la originea versurilor din O *pagină de muzică*. În alte poezii însă se găsesc unele referiri. *S-aud* ... pornește de la pîrîiașe ce

---

[281] Zamfirescu, D. Idem.

[282] Don Padil (Zamfirescu, D.) *Palabras (XV)*. În: *România liberă*, VI, 1631, 28 noiembrie 1882, p. 2—3.

[283] Idem, ibidem.

[284] Zamfirescu, D. *De las Palabras (V)* În: *România liberă*, VI, 1557, 29 august 1882, p. 2—3.

[285] Zamfirescu, D. *Opere*, vol. I, Ed. îngrijită, note și comentarii de M. Gafița, București, Edit. Minerva, 1970, p. 581.

curg, la clopotul schitului şi buciumul care tulbură liniştea codrilor: „... S-aude buciumul la munţi / Înfiorînd cu lungi suspine / Tăcerea codrilor cărunţi". / ... *Bal mascat* pune în circulaţie cîntarea într-o seamă de forme: „Vocea care îmi cîntase cîntecul unui cuvînt / Cîntul iubirii; astăzi, mai cîntat numai de vînt". Poema *Februarie* are trimiteri mai clare: „Din coardele-ntinse zbor notele pline, / Mişcîndu-ţi simţirea întreagă din tine / Şi valsul prin aer cu visu-ţi alungă /" ... Evident, sîntem departe de rafinatele combinări armonioase ale simboliştilor.

Dar legături se conturează între D. Zamfirescu şi aceştia, voite sau nu, ca în cazul celei mai importante poezii, din punctul nostru de vedere, *Harpista*, ce datează din 1889. Cel puţin, vehicularea numărului „trei" e simptomatică pentru ceea ce se va întîlni la un Minulescu. Dar, acest „fals mărgăritar", după cum l-a socotit C. Pavelescu[286], are calităţi pe linia versificaţiei libere şi, mai ales, a surprinderii unor valenţe muzicale. Această creaţie a lui D. Zamfirescu e axată pe un subiect ce are atribute dramatice, harpista Paola decade treptat, ca femeie, ca artistă, ajungînd să cutreiere tavernele, să accepte cele mai înjositoare condiţii, neavînd nici o alternativă, gîndindu-se mereu la chipul mamei sale, care nu putea concepe condiţia la care ajunsese ... Din refrenul poeziei se reţin versuri de o frumoasă conduită armonică: „Cum, Paolă, sărmano, să vii tu din Miramare / Unde-ai cîntat în duo cu întristata mare / Suspinul unui val, / Vii astăzi să-ţi duci harpa prin orişice taverne" ... / Şi ... „Din harpa încîntată zburînd accente vii / Spun rozei tot misterul acestei armonii" ... Lacrimi mari trădează notelor ce le cîntă, chinul ei amar. E invocat şi Orfeu care, parcă, nu şi-ar fi putut cînta dorul într-o tavernă ...

Evident, *Harpista*, publicată de *Literatorul*, a avut un puternic răsunet în epocă, şi modelul ei, nedeconspirat, a acţionat lent, dar indubitabil.

D. Zamfirescu a tradus versuri cu rezonanţe muzicale, precum din lirica lui Carducci: *Preludiu*, *Fantezia* ...

Talentul lui G. Enescu e sesizat de D. Zamfirescu cu o vervă şi un entuziasm electrizant în *Liga Română*, în cuvinte ce trădează nu numai admiraţie: „... tînărul nostru artist, cu farmecul arcuşului şi al compoziţiei sale, a produs o adevărată revelaţie în cercurile noastre" ...[287]

Afirmarea lui G. Enescu răspundea imperativelor formulate cu ani în urmă de D. Zamfirescu de a ne manifesta în muzică prin atributele naţionalităţii ... Prima audiţie a *Poemei române* îl face să scrie ... „toţi simţirăm atunci, ce nestemată comoară e muzica poporului nostru, cînd intră pe mîna unui compozitor român de valoarea lui Enescu" ... Iată, aşadar, că D. Zamfirescu sesizează, într-adevăr, o valoare reală a componisticii noastre, căpătînd un argument pentru vechile sale teorii, nu foarte explicit formulate, de cristalizare a elementelor naţionale. În acest fel, în Enescu, scriitorul vede un posibil viitor Beethoven al românilor.

Păcat numai că nu a manifestat consecvenţă în a scrie despre muzică ...

---

[286] Pavelescu, C. *Harpista*. În: *„Lumina"*, I, 61, 21 iulie 1894; cf. *Opere*, vol. I, op. cit.

[287] Zamfirescu, D. *Poema română*. În: *Liga română*, III, 1898, nr. 10. 8 martie, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE TOPÎRCEANU

Parodiile lui G. Topîrceanu la adresa simboliștilor au farmec și susțin un diapazon policrom, demn de un rafinat cunoscător. *Închinare* probează însușirea unei tehnici în care instrumentele sînt încorporate subtil: „... Și trîmbițe și harfe în drumu-ți de lumină / .... Striga-vor pentru tine în corul cel de îngeri / Cîntări de biruință".

Samson și Dalila, ori *Pagliaccio* sînt împrumuturi doar de formă, neacoperite în substanță. Nici *Preludiul*, ce reia cîntecul caterincii, nu zăbovește prea mult în zonele teritoriale ale modelului. În schimb, *Romanța automobilului* este o replică minulesciană de talie: „Trei versuri mici / Din trei poeme / Pe care trei poeți deodată / În trei orașe le-au cîntat — / Un leitmotiv, / Trei note scurte, cu timbrul galbenului mat" ... /.

O capodoperă este, neîndoios, *Romanța gramofonului*, îmbinînd cele mai diametrale atitudini față de acest aparat mecanic de redare a muzicii. Poetul înaintează dezinvolt pe aceeași traiectorie minulesciană, pe care o stăpînește în cele mai mici amănunte, cu metafore și savuroase echivalențe ideatice și armonice.

Gramofonul, acest strigăt de ultimă oră al civilizației de la începutul secolului, e, rînd pe rînd, „sarcofag de note îmbălsămate," „album", „suprafață cîntătoare", „ghem de note", „tipsie", „spirală fecundată", care face să vibreze „sunete fosile" ... „Eu sînt un sarcofag de note îmbălsămate / Un album / În care-o primadonă moartă / Dă, / Gratis / Un concert postum. / Prin mine mor, ca să renască — / Vibrații pentru mai tîrziu" ... / Aluziile la romanțele lui Minulescu sînt neechivoce.

Fantezia mimetică continuă într-un joc ce pare să cocheteze cu parodia: „Un capelmaistru invizibil comandă pîlniei / Trei game ultraviolete / Și alte trei, multicolore — / Pe cînd bagheta lui ocultă / Bătînd frenetica măsură / Înscrie notele în aer, pe-o-nchipuită partitură." / ... Cum se observă, derularea ideilor e ferm înscrisă în fenomenul muzical, antrenînd apoi „trompeta", „perpetuum mobile" ... Sarcasmul preia inițiativa în succesiuni silabice asimetrice, lansînd picanterii cu un relativ cuantum de adevăr: „Pe ea și-au imprimat scheletul nu și de sunete / Fosile / Prin care oamenii de mîine / Vor ști cum fluierau străbunii" / ...

G. Topîrceanu abordează frontal problema: „Ce e placa?", înrolîndu-se, prin verdictul său, în categoria acelora, inclusiv muzicienii de prestigiu, care priveau sceptici avantajele acestei descoperiri tehnico-artistice: „Un zero în exercițiul funcțiunii ... / O suprafață cîntătoare / Un ghem de note / O tipsie / Pe care doarme o romanță / căzută în catalepsie." / Și aici se simt din plin ecouri epigonice voit înscrise în șiragul parafrazărilor. Pe „spirala fecundată de vîrful unui ac virgin" se preling sunete ce redau vocile lui: „Caruso, Patti, Batistini / Și tragicul Șaliapin". / Concluzia finală oferă o viziune filosofică, părînd să lase gramofonului ultimul cuvînt: „Eu sînt torentul care geme / Cu rezonanța unui craniu — / În golul căruia Viața își cîntă ultimul ecou" /.

În pofida unor nuanțe căutat întunecate, *Romanța gramofonului* înscrie o afabulație stenică, cu multiple accente satirice, o poezie care îmbracă straie simboliste, dar în esența ei se situează exact în perimetrul opus acestui curent.

Versurile consacrate gramofonului, cu tenta lor batjocoritoare, au o mare doză de spontaneitate, jovialitate, datorate unei minți exuberante. Verva, voioșia lui, este funciară, avînd o coloratură ce derivă din lirica perioadei simboliste ascendente.

La celălalt pol se situează o altă poemă-parodie, *Armonii vesperale* (1912), ce face parte din faza descendentă simbolistă, în care lamentările halucinante și tînguirile funebre erau predominante, iar versurile aveau o configurație supraîncărcată, uneori greoaie, în metrica lor complexă și excesivă. „În vesperala simfonie tronează liniștea regală / Sonor deșteaptă cascadarea de note vagi în catedrală“ ... Apar cuvintele marotă ale simboliștilor tardivi: surdină, orchestrală, cîntări funebre, rugile bizare palpită în la bemol ... Și aici liniștea cîntă, iar muzica rămîne mută într-un joc ce se demonstrează și în versurile finale ce reiau, variat, începutul, cu intenții arhitecturale în substanța muzicală: „În calmul pur al simfoniei apare o neagră siluetă — / Și liniștea regală cade cu emanații vesperale“ ... / De altfel, poetul urmărea obținerea unor planuri și efecte constructive pe ansamblu, după cum rezultă și din *Enigma cărților închise*, ce are specificată: „poliritmie“.

OCTAVIAN GOGA

Poeziile lui Octavian Goga abordează, cu predilecție, două sfere ale realității muzicale: frumusețea inegalabilă și bogăția sufletului românesc cuprinse în doine și jocuri, pe de o parte, iar pe de alta, dragostea și compasiunea pentru lăutari, îndeosebi pentru Laie Chioru. Alte zone atinse nu prefigurează decît dimensiuni relative. Chiar dacă veninul, acumulat ani în șir de suferințele românilor transilvăneni imprima adeseori versurilor sale un colorit sumbru, pe undeva, asemănător nuanțelor simboliste, totuși, caracterul stenic și credința nețărmurită în forța simțirii românești este atît de luminoasă, încît se impune cu autoritate.

Ce altceva decît povara unei imense suferințe, luminată cu stoicism aflăm în poezia *Noi:* „La noi sînt cîntece și flori / Și lacrimi multe, multe“ / ... Sau: „Sub cerul nostru-nduioșat / E mai domoală hora / Căci cîntecele noastre plîng / În ochii tuturora“ /.

Mîndria că avem un tezaur folcloric deosebit e înglobată în aceste celebre versuri: „Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte“ ...

Încă din *Rugăciune* (1905), poetul face o mărturisire de credință „Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele înfiorate. / ... Încheagă-și glasul de aramă: / Cîntarea pătimirii noastre“. / Hora senină și veselă apare în *Zadarnic:* „Cu mătră cu sufletul nostru curat“, descriindu-i, după modelul lui Coșbuc, mișcările ca un coregraf: „Un pas înainte și doi înapoi, / La dreapta, la stînga-nainte, / ... Un pas ...“ /

Graiul pîinii readuce ideea exprimării durerii neamului prin doină: „Ați împletit atîta jale / În doina noastră care plînge". Este în aceasta modalitatea de interpretare a specificității doinei de către sămănătoriști. Durerea, plînsetul sînt surprinse de asemenea în *Doină*, „cîntarea, meșteră cîntare": „O doină plînge sus pe culme, / din fluier unde limpezi cad." / . . .

Hora mai revine și în *Carmen laboris*, în *10 mai 1915*, aducînd fiorul morții cauzat de război: „Azi hora morții negre cu brațe de văpaie, / În orice bătătură ne sap-un țintirim" . . . Altă dată, doinele plîng, iar horele rîd.

Pentru lăutarii satului, O. Goga are un cult nedisimulat, chiar dacă s-ar părea că nu și pentru cei de la oraș, de vreme ce, în *Zadarnic* afirmă: . . . „lăutarii nu știu / Aievea ce-i graiul din strună". Teza aceasta se generalizează, adresîndu-se acuzator și compătimitor tuturor „cîntăreților" de la orașe, nu în ultimul rînd poeților: „Voi n-aveți flori, nici cîntece, nici fluturi, . . . / Bieți cîntăreți cu aripile frînte" . . . / Concluzia e îndemnul: „Să fim copiii iscusiți ai firii, / Să învățăm din sfînta ei cîntare".

Lui Laie Chioru îi consacră mai multe poezii. În *Cîntec*, exprimînd bucolica plăcere de a-i savura arta: „De trei zile beau și-mi zice / Din lăută Laie Chioru." /. Variațiunile nu fac decît să sedimenteze ideile inițiale: „Parcă-i altă lume asta / Cînd ne zice Laie Chioru", cîntece de dor și jale . . . Moartea lăutarului, survenită în 1904, îl întristează profund, descriindu-l pe catafalc cu vioara alături (*A murit*). Puternic impresionat de deces, revine cu o altă poezie: *La groapa lui Laie*, plîngîndu-l, deoarece, Laie, „cîntăreț din patru strune", „meșter a nouă sate" cel care știa cînta pe „glasul strunii năzdrăvane", lasă un gol imens în urma lui. Poetul ar dori să-l revadă: „Și să cînți un cîntec, Laie / Cum se cîntă-n sat la noi, / Cînd se tînguie ciobanul / După turma de la oi" /.

În *Lăutarul* (1905), purtătorul simțirii muzicale românești, O. Goga creionează un posibil portret etico-artistic: „Dezgroapă, moșnege, cu mîinile-n tremur / Comoara ta veche de jale . . . / Tu porți ferecate durerile noastre / În vaierul strunelor tale" / . . .

Cîntarea plîngătoare a lăutarului poartă aspirațiile seculare ale fraților de-o lege, inclusiv cîntarea de „nuntă" a românilor, cuvînt incifrat, ce viza Marea Unire. „Aprinsă scînteia ascunselor doruri / Va arde cu munți de văpaie, / Un vifor năpraznic, cu brațe de flăcări, / Topi-va în goana lui crudă, / Din jalea pribeagă a strunelor tale / Măreața cîntare de nuntă" /.

Este aici redat un mare adevăr: muzica populară și mesagerii săi, lăutarii, au fost cei care au păstrat cu sfințenie conștiința strămoșească, datinile, cîntările, jocurile, întreținînd ideea unității . . .

Cantorul Cimpoi, o altă imagine a lumii satului, e evocat de O. Goga prezentîndu-l drept „cîntăreț de lege veche", imprimat pe retina memoriei după felul cum susținea în strană *Cîntecul de Bobotează*. În *Dorința*, de altfel, mai sînt invocate și alte cîntece de strană: *Crezul*, *Născătoarea*. Clopotnița din deal vorbește prin glasul ei jalea înstrăinatului Ardeal (*Pe înserate*). Clopotele de la strungă sînt evocate cu nostalgie în *De demult*. O colindă se proiectează în *Pace. Psalmul 130* stă la baza ideii din *De profundis*. O poezie, datată 1923, poartă un titlu grăitor: *Ascultînd „Messias" de Händel*. E mai puțin atras de muzica străină, dar îl pomenește pe Strauss în *Karlsbad*, drept

autorul unui vals „cu note gîlgîite“ ... În sfîrșit, „O flașnetă de stradă tînguie o serenadă“ în *Carmen miserabile*.

O. Goga semnează cîteva articole cu caracter muzical, între acestea fiind și *Familia Mocsonyi* (*Luceafărul*, Sibiu, VI, nr. 22, 15 XI 1903, p. 358—360), arătînd că erau nobili români care și-au ajutat poporul să iubească muzica.

Scriind cronica muzicală a Concertului *Reuniunii Române de Muzică* din Sibiu (*Telegraful român*, Sibiu, nr. 29, 15/28 III 1905, p. 114), constată cum, din „prostescul norod român“, am ajuns pe înaltele trepte ale afirmării muzicale. Ceea ce continuă să-l nemulțumească este repertoriul care nu e încă destul de bine susținut de creații românești. „Sînt frumoase, nu-i vorbă, cîntările străine... dar oare să nu fim noi, românii, în stare a ne adăpa la izvoarele curate și sănătoase?“.

VICTOR EFTIMIU

Dominanta configurativă a poeticii lui V. Eftimiu, ce antrenează muzica, e marcată de spectrul mozaical al planurilor, datorită numeroaselor aspecte pe care le comportă. Într-un fel, aici se găsesc combinate cele mai caracteristice subiecte simboliste: nu lipsește flașneta, creația wagneriană, fanfara, armoniile gravate, strunele ce suspină... E drept că e marcată și muzica lăutarilor, reprezentată prin evocarea lui Ciolac.

V. Eftimiu lărgește aria muzicii românești, absentă, sau foarte timidă în poezia simbolistă, prin amintirea lui Anton Pann și a lui Cavadia, nume obscur... În plus, se remarcă și alte subiecte ca, omul orchestră... Apropierea poetului de muzică este livrescă, fără trăiri autentice, vibrația sa apare de suprafață, adeseori mimată. Dar, așa cum este, face dovada unei anumite agilități, vehiculînd, cu o oarecare dexteritate, termeni și chiar fenomene de esență muzicală.

Frecvente sînt expresiile anacolutice, fără să fie urmate de o aprofundare. În *Ritmuri de gravotă* se pomenește fugar despre „O trîmbiță vesel cîntînd, va suna“..., după care, imaginea muzicii dispare complet. Cîntarea e menționată ca suspinînd pe strune în *Serenada*, apoi în *Mi-a mai rămas un cîntec*, temîndu-se ca iubitei să nu i se pară struna răgușită. Poezia *Crizanteme* este ea însăși cîntare, fiind transpusă în muzică de S. Drăgoi. Un „cîntec lung în aurori“ se profilează în *Pribeagul*.

Zona interesului spre wagnerianism se manifestă în *Cîntecul Grety*, ce înșiră eroi ai dramelor muzicale: „Tu vii din țara fermecată în care Wagner a visat / Prințese palide ce-așteaptă un Lohengrin îndepărtat“... / V. Eftimiu surprinde, în versul desfășurat, ceva din atmosfera muzicii: „Se-nalță calmele acorduri în ritmuri lungi, spre cerul clar / Gudrun, Brunhilde și Isolde, și luptători îndrăgostiți“ / ... Noaptea e de culoare verde, ce se identifică cu „melancolia unui Lied“...

Mai generos e în *Tristan și Isolda* ce trădează, în ciuda sesizării unor subtilități, punctele de aprehensiune pentru amplele scene wagneriene la care

asistă. „Acorduri lungi sub bolta colosală / Încep strident preludii andantine / Învins de măreția orchestrală / Cu care Wagner știe să domine, / Gonesc nevroza care urcă-n mine / Și moleșeala vag-orientală." / Poetul se destăinuie cu sinceritate, este copleșit de grandoarea expresiei, dar nu o poate, instinctiv, suporta decît cu o extremă încordare. „Trec ore lungi. Atenția îmi scade / Acorduri mi s-alungă în cascade... / Tristan de-un ceas întreg e-n agonie / ... Mă răsucesc... mă scol... revolt amicii... / Și, resemnat, înfrînt de simfonie, / Suport wagnerianele suplicii!" /. Există însă, în aceste versuri, și recunoașterea unor valențe artistice ale capodoperei wagneriene, făcută pe un ton autoironic.

Serenada (1910) vorbește despre sufletul fără pace al artistului pe care-l descrie cu simpatie, înțelegînd, se pare, complexitatea artei sale: „Atîtea strune are fantasticul rapsod / O lume-ntreagă urlă în strania-i fanfară / Acum coboară glasul, acuma urcă iar / Și iar se tînguiește în note de prohod" /. Ce cîntă, ce spune muzica instrumentistului? „El cîntă lungi acorduri, profunde și ciudate / În cari, nedesluşite, atîtea glasuri revoltate" /...

V. Eftimiu angajează noțiuni pe care nu le stăpînește deplin, dar care pare să-i satisfacă investigațiile sonore. În *Poemul versurilor nesfîrșite* apar versurile: „Preludii de orchestră zvîrlite la-ntîmplare / N-ainte de-a începe să cînte uvertura" /. La propriu, nu poate fi vorba de preludii la uvertură. Probabil, poetul se referă la acordarea și încălzirea instrumentiștilor dinaintea începerii execuției, cînd sunetele sînt, într-adevăr, zvîrlite haotic.

Sărbătoarea valurilor îi prilejuiește lui V. Eftimiu derularea unui cortegiu de entități: „Răsună sonore fanfare / Pe mare,... / Și trec farandole... / Dansează. / Viori, mandoline /Și țitera cîntă / Și se-nalță-n suspine, / ... Și toate gondolele cîntă". În *N-am smuls din tine muzica divină!*, imaginea centrală e asemănată unei viori... „din care nimeni n-a știut să scoată / Întregul freamăt, armonia toată"...

O altă categorie de idei, ce înglobează muzica, privesc referirile cu adresă directă. *Omul orchestră* este acea figură în care se țintește în bîlciuri, declanșîndu-se mecanismul care dă frîu liber unor sonorități oarecare: „Și s-a pornit, vertiginos, deodată, / Cu toată simfonia discordată"... / În ceea ce privește sunetele ce se aud, poetul reușește să sugereze esența mecanică a jucăriei: „Tipsii trag palme de alamă, crunte, / Și zurgălăii clinchete mărunte, / Iar toba răpăie ca o turbată, / Mînia muzicantului-paiață." / Celebra arie *Adio del passato* o intonează flașneta, într-un colorat decor desenat în *Ultima flașnetă.*

V. Eftimiu e un balcanic în observațiile ce le imprimă din anturajul vieții cotidiene, întotdeauna pitorești, vii și reconfortante. Cișmigiul apare în *Romanțe vechi,* evocînd cum în serile de vară: „Prin aer curge zvonul unei arii / De brăileanul Iorgu Cavadia" / .Tarafurile de lăutari cîntă rapsodia... E pomenit Ciolac, ca apoi, într-un alt loc, în care se reconstituie viața strălucitoare a Bucureștiului de altădată, *Pe vremea cneazului,* să fie asemănat cu Sarasate... „Ce zaiafet la Capșa-n separeuri! / Ce lăutari! Ce icre! Ce cupeuri! / Cînta Ciolac, al nostru Sarasate!". Este interesant că acel „Cînta Ciolac" e spus cu o asemenea nostalgie și mîndrie, încît pare să fie deajuns, pentru a da valoare de referință vremurilor de demult. Și Anton Pann e integrat într-o altă icoană bucureșteană de epocă și sub aspectul lui de muzician:

Scanned with OKEN Scanner

„Cîntai în strană şi la zaiafeturi / Cîntări lumeşti, molfine, axioane.“ / (*Anton Pann I*) . . .

Arătasem, undeva, că sînt numeroase poeziile ocazionale semnate de poeţi, de regulă, minori, prilejuite de manifestări artistice, turnee, aniversări, spectacole jubiliare . . . Un asemenea exemplu îl avem de la Radu Rosetti care, într-un sonet, îl elogiază pe lăutarul de excepţie Cristache Ciolac, cosiderîndu-l . . . „Drag cîntăreţ al doinelor străbune“ . . . ce cînta *Ciocîrlia* cu „arcuşul său fermecat“ . . .[288]

Încheiem cu aceasta capitolul consacrat atenţiei pe care literaţii au acordat-o muzicii, fiind conştienţi că, nici pe departe, nu am epuizat tema; investigaţiile noastre, deşi au fost, credem, insistente şi proiectate pe o suprafaţă largă, nu au pretenţia de exhaustivitate. Sîntem chiar siguri că există încă cronici, eseuri, poezii cu referire la muzică, datorate unor nume reputate care ne-au scăpat, însă cel mai important aspect trebuie evidenţiat în mod deosebit, muzica în multiplele sale ipostaze, deci şi componenţa muzicalităţii, a găsit în conştiinţa scriitoricească un larg ecou, demonstrîndu-se că o artă cu valenţe generalizatoare, filosofice, inefabile, nu putea să nu afle un amplu cîmp de referinţă în gîndirea literaţilor. Parafrazîndu-l pe Ion Minulescu, putem conchide cu satisfacţie că poarta scriitorilor n-a rămas închisă la glasul artei muzicale . . .

[288] Cosma Viorel. *Figuri de lăutari*, op. cit., p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

CULEGEREA ŞI CERCETAREA CÎNTECULUI POPULAR

Oglindă a sufletului românesc, cîntecul popular, în diversitatea aspectelor sale, s-a bucurat de interesul specialiştilor, deci al muzicienilor, care l-au privit din unghiuri diferite: compozitorii, pentru a-şi împrospăta fantezia şi a o racorda la coarda firii româneşti; culegătorii, pentru a-l perpetua în documente menite să poarte, în timp, frumuseţea acestei muzici; teoreticienii, pentru a descifra tainele sistemului în care e structurată şi a descoperi esenţa originalităţii sale, perpetuă în decursul veacurilor. Mai mult, muzica populară românească continuă să atragă atenţia unor specialişti străini care efectuează culegeri sistematice, recunoscîndu-i deosebita valoare.

În perimetrul cercetării creaţiei muzicale populare se petrec schimbări importante, determinate fie de cristalizarea unei metodologii proprii acestui domeniu, fie prin inventarea unor aparate mecanice care înregistrează cîntecul sau jocul, devenind un accesoriu de mare eficienţă, chiar dacă comportă şi aspecte mai puţin fericite, ce decurg din rigiditatea procesului de fixare a unei interpretări care, prin natura ei, este creatoare, deci în permanentă devenire, modificare, perfectare.

Şcoala folcloristică românească evoluează în virtutea unei tradiţii deja conturate, care avea, încă din faza anterioară, iluştri reprezentanţi, precum T.T. Burada, D. Vulpian, ca să nu invocăm decît două nume de răsunet. La ele se impune adăugarea lui D. Georgescu-Kiriac, cel care concepe o metodă ştiinţifică riguroasă pentru studierea temeinică a muzicii poporului român, devenind, într-un sens mai general, figura proeminentă în acest plan, chiar dacă nu a realizat volume de culegeri de mare notorietate. Prin felul în care a patronat cercetarea muzicii noastre orale, D.G. Kiriac are imensa calitate de a fi direcţionat, de a fi dinamizat, de a fi propulsat culegerea şi aprofundarea tipologică a produselor artistice de origine populară. Este adevărat că dirijorul Societăţii *Carmen* n-a fost singurul care a susţinut necesitatea culegerii

„florilor" muzicale din popor; în paralel, au existat cercetători cu aporturi individuale marcante, dar D.G. Kiriac a acționat cu energie în favoarea cultivării interesului științific pentru tezaurul muzicii populare. Să nu omitem din vedere că era epoca cristalizării conceptului modern de folclor și că momentul încă mai evidențiază trăsături acumulative, pe linia clarificării noțiunilor, felului de a culege și valorifica, atît pe căi științifice, cît și pe căi artistice.

Aceste acumulări vor fi de bun augur pentru Constantin Brăiloiu, autorul unei concepții superioare de înțelegere a specificității muncii de folclorist, teoretizată însă după 1920. Deocamdată, ne găsim în stadiul interogărilor asupra naturii folclorului, autenticității și alte atribute fundamentale, asupra cărora nu există un consens general, un deplin acord de principiu. Nebuloasa spirală se conturează treptat, în focul unor dezbateri lente, reluate direct sau indirect, uneori după ani de zile, răspunzîndu-se la marile chestiuni care frămîntau gîndirea muzicală. Două sînt aspectele noi și marcante ce se manifestă în acești ani. Primul, afirmarea melosului țărănesc, mai bine-zis, orientarea muzicienilor spre zona nedefrișată a cîntecelor populare sătești. În acest fel se demonstrează viabilitatea descoperirii lui G. Musicescu, în parte, a lui I. Mureșianu, a uriașei rezerve muzicale ce sălășluiește în mediul rural, pe care o propagă de asemenea Ion Vidu, apoi D.G. Kiriac și continuatorii, valorificînd-o în compoziții. În pararel, această linie se conturează în culegerile de folclor ale unor tineri entuziaști ca Tiberiu Brediceanu, P. Ciorogaru, Béla Bartók.

Mutația centrului gravitațional al culegerii melodiilor, de la cele orășenești, lăutărești, la cele țărănești, nu înseamnă abandonarea acelei direcții, ci estomparea, prin trecerea ei pe plan secundar, deoarece, între altele, nu era slujită de muzicieni-folcloriști de mare autoritate, ca în cazul melosului țărănesc, și nici culegerile nu erau efectuate meticulos, după norme bine concepute din punct de vedere tehnic. Handicapată de acest atribut, cel științific, colecțiile de melodii lăutărești capătă un aspect amatoristic, deservind enorm melodiile, în majoritate de mare frumusețe. Dar asupra acestor aspecte vom insista mai tîrziu.

Al doilea, l-am și atins, indirect, este abordarea cercetării muzicii populare cu metode savante, ceea ce face ca rigoarea științifică și metodele de notație, din ce în ce mai perfecționate, să fie puse în slujba muzicii țărănești. Așadar, zona folclorică sătească, pentru întregul angrenaj al vieții și creației muzicale, fiind foarte proaspătă, chiar inedită, apare, la rîndul ei, valorificată pe cale științifică cu cele mai noi metode, fiind culeasă cu ajutorul aparatelor moderne și transpusă conform unor procedee insolite. Cum s-ar spune, la cîntece de soi, straie noi.

Să nu se creadă că problemele complexe ale folclorului au apărut dintr-o dată limpezi. Dimpotrivă, au fost destule dibuieli și confuzii, risipite pe-ndelete, în focul polemicii, în vîlvătăile unor confruntări. Nu poate fi omis faptul că părerile, potrivit cărora muzica populară era un produs artistic, nu erau la unison. Predomină însă vocile puternice ale unor muzicieni de prestigiu care-și exprimă adînca lor prețuire și admirație pentru comorile melosului folcloric. Este adevărat că, de cele mai multe ori, aceștia vorbesc despre produc-

Scanned with OKEN Scanner

țiile artistice orale, de pe poziția de compozitori și nu de cercetători, dar autoritatea este, totuși, de partea creatorilor, mai ales, atunci cînd se discută valoarea artistică.

Fiecare epocă pare să aibă ațintită privirea asupra unui gen muzical, celelalte, fără să fie ignorate sau neglijate, sînt lăsate oarecum în plan secundar. Genurile muzicii populare desenează o traiectorie foarte curioasă, ce ar putea fi asemuită vocilor dintr-o complexă piesă contrapunctică; la un moment dat, o anume voce iese în prim-plan, susținînd, în forte, tema. Cam așa ceva se petrece acum cu doina ce devine vocea principală, în sensul că ea este socotită ca fiind forma cea mai desăvîrșită a exprimării muzicale de către popor a ființei românești. Am vorbit deja despre acest aspect, susținut, în bună măsură, de către curentul sămănătorist, dar nu numai. În evoluția doinei se sesizează ponderea conținutului vitejesc, cam pînă prin 1830, dureroasă, plîngătoare, iar apoi, după 1900, doina țărănească, cu multiplele sale valențe lirice. Originea doinei e căutată cu asiduitate, ajungîndu-se la ceea ce se arătase în *Lyra Română*, iar apoi, B. P. Hasdeu și O. Densușianu, că are legătură cu lituaniana *dainas*.[1] G. Mugur afirmă, într-o conferință, că doina poate fi considerată cartea noastră de vizită, datorită însușirilor stilistice inconfundabile pe care le etalează.[2] Numeroși scriitori vorbesc, de asemenea, cu sentimentul deplinei satisfacții, despre virtuțile doinei. Totuși, cele mai convingătoare mostre în spiritul acestei teorii le servesc muzicienii, mai ales Tiberiu Brediceanu, care culege o serie de exemplare de o neîntrecută forță artistică. Vin apoi compozitorii care prelucrează doina, ca Musicescu, prin acea *Doina lui Rațiu*, I. Vidu, într-o impresionantă filieră de nume din care nu lipsește George Enescu. Desigur, se prețuiesc și celelalte genuri, între care dansurile populare, datinile (colindele, cîntecele de urare).

Dar cum muzica populară își are profesioniștii ei, am numit breasla lăutarilor, trebuie, de la bun început, să subliniem că deși folclorul sătesc cîștigă teren, arta lăutarilor orășeni atinge culmi semețe datorită unor excepționali virtuozi ce-și făuriseră tarafuri bine închegate cu care cutreierau lumea. În perioada supusă observației noastre, în virtutea unei frumoase tradiții, activează lăutari de notorietate, cei mai mulți cu contribuții originale la îmbogățirea patrimoniului folcloric, extinzîndu-și sfera de manifestare concertantă în afara hotarelor românești: Dobrică, Angheluș, George N. Ochialbi, Năstase Ochialbi și Dumitrache Ochialbi, Lică Ștefănescu, Nicolae Matache, Cristache Ciolac, Nicolae Buică, Crețu din Văleni, Gheorghe Giurescu, Ion Iliescu, Dumitru Bîrleață și, desigur, Grigoraș Dinicu, și mulți, mulți alții... Fără îndoială, o istorie a artei lăutărești, în care să fie consemnate figurile proeminente din toate zonele țării, va avea darul să scoată din anonimat nume care au fost celebre și care, din păcate, prea repede au dispărut de pe retina memoriei. Gloria efemeră a acestei categorii de muzicieni îi nedreptățește profund, deoarece arta lor a însemnat o autentică vibrație la freamătul sufletesc al națiunii.

---

[1] *** *Cronica lui Pan*. În: *Muzica*, II, nr. 1, noiembrie 1919, p. 30—32.

[2] Cristescu, Cezar, Gr., *Cîntarea României*. În: *Muzica*, II, 1920, nr. 4—5, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

Lăutarii, „aezii, trubadurii, minnesängerii noştri naţionali", cum îi considera George Breazul,[3] au îndeplinit multe servicii, pe linia propagandei muzicii româneşti în lume, a ridicării artei interpretative la cote superioare, ceea ce le-a adus aprecieri elogioase din partea unor iluştri muzicieni, şi nu numai români. George Enescu a fost un admirator consecvent al artei lui Ciolac, Buică, Grigoraş Dinicu, pe care-i cunoştea personal, îşi nota teme populare din repertoriul lor şi observa cu mult interes procedeele tehnice pe care se edifica măiestria lor. Arta acestora a reţinut şi atenţia unor muzicieni străini: Gounod, Rimski-Korsakov, Satie, Ysaye, Sarasate ... Măiestria unor lăutari rurali a fost îndeaproape observată de Béla Bartók ...

Interesul pentru muzica populară era viu, dovadă numeroasele articole ce încearcă surprinderea atributelor esenţiale. Acest interes nu e nou, perioada anterioară o demonstrează din plin. Chiar şi străinii se interesează de aspecte ale muzicii populare, dovadă fiind, între altele, solicitarea adresată lui Eduard Wachmann de către Eugène Thomas din Viena de a-i oferi material privitor la instrumentele muzicii populare româneşti.[4]

Romulus P. Fiora recurge la o privire istorică pentru a semnala manifestările folclorice la români şi referirile lui Gheorghe Asachi.[5] Dr. Ion Urban Iarnik, oferind o perspectivă largă, raportează doina românească la indicul Mahabharata.[6]

Din noianul intervenţiilor rezultă, dincolo de interesul pentru muzica populară, imperativele cunoaşterii şi aprofundării ei prin culegeri şi studii alcătuite conform rigorilor ştiinţifice, deoarece muzica populară era o formă de manifestare a sensibilităţii româneşti. În favoarea propensiunii cercetării melosului folcloric se invoca şi argumentul distrofierii în contextul asaltului formelor moderne de viaţă. I.B. Marian o afirmă fără echivoc, într-un strigăt de alarmă: „Cîntecele româneşti, podoaba neamului nostru, mor, se sting" ...[7]

„DEZGROPAREA MELODIILOR"...

Devin tot mai persistente îndemnurile la notarea melodiilor şi la întocmirea de colecţii pe baza unor cercetări de teren. Este adevărat că asemenea volume apăruseră anterior, deci se poate vorbi de continuarea unei acţiuni începute, ce se cerea perfectată şi, desigur, perpetuată. Din iniţiative particulare, din forul Academiei Române, apar iniţiative ce se canalizează spre producţiile muzicale orale, avîndu-se criterii tot mai limpezi, mai riguroase.

[3] Breazul, George. *Relativ la muzica populară românească*. În: *Muzica*, Bucureşti, II, nr. 1, noiembrie 1919, p. 12.

[4] Ms. Wachmann. 5403, f. 303. Cf. Constantinescu Radu. *Wachmann*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, p. 138.

[5] Fiora, R. P. *Muzica populară*. În: *Rampa*, I, 167, 13 mai 1912, p. 1—2.

[6] Iarnik, Ion, Urban, Dr. *De la Mahabharata cel indic la Doina românească*. În: *Doina*, I, nr. 1, mai 1914, p. 1.

[7] Marian, I.B. *Se duc cîntecele româneşti*. În: *Izvoraşul*, II, 1—4 septembrie 1920, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

D.G. Kiriac fusese unul din promotorii noului val, preconizînd o metodă ce prevede respectarea identității operei muzicale folclorice, privită în mediul ei natural de manifestare. Față de etapa istorică precedentă, survine un element absolut nou, menit să impulsioneze decisiv progresul culegerii. Este vorba de răspîndirea fonografului, aparat mecanic de înregistrare fonică, datorat lui Edison (1878), care se fabrică în serie, devenind la îndemîna doritorilor. Înțelegînd importanța actului de culegere, *Societatea pentru crearea unui fond de teatru român* din Transilvania și Banat, în 1904, achiziționează două aparate fonografice, unul cu cilindri: „*Edison Home Phonograph*" și unul mai mare, cu plăci, sistem „gramophon".[8]

La București, magazinul *La Harpa* al lui J. Feder facilita obținerea acestui aparat, iar *Revista instrumentelor muzicale și a mașinilor vorbitoare* făcea, în 1905, o vie reclamă aparatului... Dar acesta nu era decît un auxiliar... Conta talentul și priceperea muzicianului culegător. Dar nu numai atît. Era nevoie de o atitudine critică față de ceea ce se făcuse pînă atunci, nu pentru a nega contribuțiile, ci pentru a determina scăderile colecțiilor și a le elimina. De fapt, și Al. Berdescu, în prefața sa, avusese o foarte acidă părere despre contribuțiile anterioare, în parte justificate, dar fără a aduce o alternativă reală. Pe poziții critice, și nimic mai mult, se situează și alții, perseverînd însă în a oferi culegeri făcute fără criterii ferme și consecvente...

D.G. Kiriac are și el o atitudine severă atunci cînd, în 1902, scrie în *Gazeta Artelor*: „Colecțiile apărute pînă astăzi, în afară de puține specimene, nu pot prezenta un interes științific, pentru că, de foarte multe ori, ceea ce este scris nu corespunde cu ceea ce s-a cîntat colecționarului."[9] Deci, muzicianul sesizează inadvertența dintre ceea ce se cîntă și ceea ce se notează. Este, într-adevăr, o observație ce poate însemna temeiul unei noi metode. El caută să explice și cauzele, găsind că cel care a cules nu era bine pregătit muzical, deci nu putea nota cu exactitate și, un alt motiv, adeseori erau deliberat schimbate melodiile prin transcriere, considerîndu-se că ar suna mai frumos... O altă intervenție devine posibilă în cazul prelucrării, dar aceasta este deja o altă chestiune ce, finalmente, „înstrăina caracterul cîntecului"... Concluzia lui D.G. Kiriac era clară: „colecțiunile de melodii populare trebuiesc făcute cu multă prudență de către oameni pricepuți în ale muzicei, pentru a da viitorului documente adevărate, din analiza cărora să se poată trage concluzii sigure"...[10]

Fenomenul adunării cîntecelor populare, căci a fost un fenomen, considerat drept premisă a regenerării culturii noastre muzicale, a fost surprins de H. Göring care, sesizînd înnoirile ce se produceau în plasma muzicii românești, susține ideea publicării folclorului: „Dezgroparea melodiilor și legendelor populare și răspîndirea lor sub diferite forme în toate straturile sociale, iată în ce consta opera de regenerare"...[11]

---

[8] Brediceanu, T. *Scrieri*, op. cit., *Istoricul și starea actuală a cercetărilor de muzică populară românească*, p. 67—68.

[9] Kiriac, D.G. *Cîntecul popular și tonalitatea*. În: *Gazeta Artelor*, I, nr. 8, 15 decembrie 1902, p. 3.

[10] Idem, ibidem.

[11] Göring, H. *George Enescu*. În: *Voința Națională*, XXV, nr. 6786, 19 ianuarie 1908, p. 1.

Voci puternice se pronunță pentru adunarea tezaurului popular în toate variantele sale[12], așadar nu numai anumite genuri să fie culese și nu numai un model considerat drept matcă tematică, ci multiplele înfățișări pe care le capătă în procesul circulației. Evident, principiul este cît se poate de rațional, dar el reprezenta un ideal, o aspirație care, de regulă, apare irealizabilă. Sînt și păreri că semnele notației guidonice nu reușesc să redea fidel meandrele melodiilor populare și, în consecință, se recomandă adaptarea semnelor psaltice[13].

Culegeri propune, în 1916, și Nicolae Pora[14], accentuînd valoarea colindelor. S. Mehedinți ar dori să se efctueze culegeri sistematice pe ținuturi, afirmînd necesitatea reținerii exacte a melodiei și a versului, în cursul culegerii și transcrierii, deoarece nu e suficient să se asculte o melodie, ea trebuie înțeleasă, or, în acest sens, aportul cuvîntului e decisiv. De asemenea, el propune ca să se menționeze în culegere cînd a fost făcută, de la cine și de către cine.[15] Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, în *Izvorașul*, cere insistent adunarea „florilor muzicale" cît mai grabnică, deoarece însumează cele mai gingașe simțiri ce caracterizează poporul român. Revista *Izvorașul* nu pregetă să dea un exemplu în acest sens, ceea ce înseamnă că tipărește cîntece în fiecare număr. Din păcate, melodiile acreditate sînt, adeseori, de proveniență dubioasă, contaminate de cele mai nocive influențe orășenești, notate simplist și europenizate. Aspectul acesta nu putea să scape observației tînărului, pe atunci, George Breazul, care se adresează revistei prin cunoscutul articol din *Muzica* (1 noiembrie 1919), *Relativ la muzica populară*, într-o constructivă analiză critică. George Breazul, cu clarviziune și pertinență, formulează datele primordiale ale metodologiei culegerii, recomandînd colegilor, mai puțin versați ai revistei bistrițene, să fie mai prudenți în viitor și mai riguroși, deoarece, o deformare a cîntecului popular aduce după sine considerații greșite, ce se repercutează pînă și asupra ideii de simplitate, luînd eventualele influente drept trăsături endemice. Adevărul este că nu s-au schimbat prea multe la acest capitol în revistă, deoarece, de multe ori informatorii, culegătorii, proveniți din mediul rustic, nu posedau o instrucție muzicală serioasă care să le permită abordarea științifică a culegerii. Apoi, redactorul revistei dorea răspîndirea cîntecelor în popor și selecția valorică nu opera cu rigoare. Dar asupra acestor aspecte vom mai avea prilejul să insistăm în paginile ce vor trata perioada următoare. Deocamdată, ne interesează concepția lui George Breazul asupra modalității culegerii și notării.

Se cere exigență în alegerea stratului folcloric cules, pentru a se oferi mostre autentice. Pentru aceasta sînt de preferat melodii vechi, ce au un coeficient mare de originalitate și frumusețe. Pentru o optimă culegere, muzicianul are datoria să cunoască variantele cîntecului, inclusiv cele regionale, ceea ce-i va permite să selecteze tipul cel mai caracteristic. Notarea se va

---

[12] Bungețeanu, C.C. și Nădejde, C. *Ariile noastre naționale*. În: *Gazeta Artelor*, II, nr. 12, 19 ianuarie 1913, p. 6.

[13] Beldie, I.C. *Muzica versului popular*. În: *Cultura*, I, nr. 2, februarie 1911, p. 52—53.

[14] Pora, N. *Muzica sărbătorilor*. În: *Rampa Nouă Ilustrată*, I, 116, 5 ianuarie 1916, p. 1.

[15] Mehedinți, S. *Cîntecul poporului*. În: *Izvorașul*, I, nr. 2, iulie 1919, p. 9.

face cu scrupulozitate, după care, se va verifica exactitatea surprinderii pe portativ, apelîndu-se la un instrument cu taste, care e de preferat viorii ce uneori poate deruta. În ceea ce privește notația, se recomandă descătușarea melodiei românești de sub tirania tiparului major-minor (diatonismul modern) și evitarea abuzului de structuri cromatice orientale și a modulațiilor. G. Breazul este adeptul concepției lui G. Musicescu, D.G. Kiriac, care susțineau că natura cîntecului popular solicită modalismul gamelor antice și al cîntecului caracteristic bisericii orientale.[16] Și ritmul se impune a fi redat așa cum apare el, fără complicări. Jocurilor le e natural ritmul pătrat care însă nu se potrivește cîntecelor de tip rubato, respectîndu-se valorile în care se interpretează, chiar dacă se omite bara de măsură care poate fi și alternativă. Bogăția metrică este o componentă specifică melodiei românești de o anumită factură, care trebuie tratată ca atare.

Incontestabil, opinia lui G. Breazul a avut răsunet în redacția *Izvorașului* care a și republicat-o sub formă de scrisoare (I, nr. 9—12, ianuarie-februarie 1902, p. 12—13). Dincolo de ecoul imediat, principiile stipulate de muzicologul bucureștean au însemnat un pas însemnat pe linia clarificării metodologiei culegerii și notării melodiilor populare. Este adevărat că fiecare culegător își avea propriile rigori pe care le urma, asupra lor vom zăbovi la momentul oportun, deoarece nu există un consens unanim, general acreditat. Apoi, cercetarea și prezentarea folclorului prin culegeri e un act viu, care se perfecționează neîncetat. Ceea ce apare important de subliniat este că evoluția folcloristicii românești din această perioadă marchează o traiectorie ascendentă de la o metodă logic-empirică, spontană, la una științifică, riguroasă, jalonată prin truda și contribuțiile mai multor specialiști, de regulă practicieni, culegători.

Și Tiberiu Brediceanu, deja culegător cu stagiu, recunoscut, lansează, în 1920, idei despre culegerea melodiilor, subliniind necesitatea de a le fixa pe note, treabă dificilă, deoarece măsura e variabilă, ca în cazul doinelor. E necesară o îndelungată familizare cu cîntecele și jocurile ce urmează a fi culese pentru a le detecta „nuanțele fine" pe care le comportă, notîndu-le exact, „cu toate detaliile și ritmul lor original și caracteristic"[17]. Așadar, se afla de mult depășită epoca în care melodiile erau culese numai pentru frumusețea lor, notîndu-se într-o factură instrumentală, de multe ori aranjată, pentru a putea fi cîntată în condiții diferite, improprii, la un instrument cu claviatură.

Publicarea culegerilor a avut darul să îndeplinească funcții multiple, între care, și nu în ultimul rînd, desăvîrșirea metodei de culegere, notare și aprofundare. Dacă primele două aspecte erau indisolubil grefate pe înseși cîntecele incluse în volum, ultima aparține analizei morfologice a respectivului material și se constituie în studiu ce scoate în evidență aspecte estetice și stilistice. Asemenea studii aveau caracter de „prefață" și devin tot mai frecvente, desprinzîndu-se de tipul descrierii cadrului, uneori sentimental, în care a purces

---

[16] Breazul, G. *Relativ la muzica populară românească*, op. cit., p. 13; studiul comentat e reprodus de P. Brîncuși: *George Breazul și Istoria nescrisă a muzicii românești*, București, Edit. muzicală, 1976, p. 15—18.

[17] Brediceanu, T. *Despre muzica și arta dramatică națională la români*. În: *Patria*, Cluj, II, 11 aprilie 1920; Brediceanu, T. *Scrieri*, op. cit., p. 31.

culegerea. În această ordine de idei, și nu numai, aportul lui Béla Bartók este considerabil, marcînd o treaptă în scara atingerii parametrilor științifici superiori.

Culegerile s-au efectuat, de cele mai multe ori, din inițiative particulare, pasiunea, dragostea pentru aceste fermecătoare producții orale era factorul determinant. Finalitatea avea sensuri practice, realizarea unor prelucrări pe baza materialului cules, sau editarea unui album, unui volum. Aceasta la început. După 1900, îndeosebi din deceniul al doilea, se afirmă, tot mai puternic, tipul culegerii științifice, deliberat, al cercetării, și pentru aceasta se adună, notează, într-un fel, se face ceva ce ar putea echivala, în stadiul notării, cu opera unui fotograf. Sînt însă și imperative mai înalte ce determină culegeri, venind din partea unor foruri, precum *Societatea pentru fond de teatru român* și mai ales, *Academia Română* care reiterează, în 1908, inițiativa, abandonată mai bine de două decenii, de a susține folclorul, culegerea și publicarea unei colecții sub genericul: *Din viața poporului român*, care avea în vedere literatura și muzica orală. Opt volume vor cuprinde și muzică pînă în 1921, dar asupra lor vom reveni. S-au înregistrat cazuri cînd efectuarea culegerii a fost declanșată de o inițiativă personală, neurmărind nici un scop, ca, apoi, în valorificarea prin tipar, să fie solicitat ajutorul sau să fie cointeresată Academia Română.

Privind la modul general volumele de melodii populare, sesizăm două categorii distincte, mai bine-zis, coexistarea a două tipuri de culegeri. Prima, tradițională, ce oferă cîntecele și jocurile într-o factură instrumentală, urmare a unei acțiuni de prelucrare. Ghidîndu-se după pretinse criterii artistice, autorii menționați sau nu (deoarece editorii uneori nici nu credeau necesar să-i indice), considerau că melodiile populare au rostul să fie cîntate în saloane de către tinerii, mai precis, tinerele pianiste. De aici, melodii, de regulă, celebre, lăutărești în principal, sau sătești, dar puternic contaminate de influențele romanței cîntecelor orientale etc., care suferă modificări pentru a se integra regulilor prescrise din coduri clasice, universale. Adiacente sînt cîntecele populare pentru cor sau voce și instrument, datorate unor compozitori corali care, continuîndu-l pe Musicescu, au cules și armonizat, deci prelucrat, melodii, căutîndu-le autenticitatea în forma artistică finită, nerezumîndu-se numai la firul monodic. Acestea pot fi însă încadrate, în egală măsură, la capitolul creației și sînt caracteristice pentru D. Kiriac, T. Popovici, T. Teodorescu . . .

A doua, culegeri serioase, făcute după norme științifice, în care autorii urmăreau surprinderea fidelă a creației muzicale populare. În aceste colecții, cîntecele și jocurile sînt transcrise sub formă vocală (cu cuvinte) sau instrumentală, menționîndu-se sursa cu datele pe care le comportă, anul culegerii și altele. În asemenea culegeri se urmărește redarea cîntării și atît, autorul nefiind preocupat de alte scopuri. Și totuși, în acest fel, autenticitatea suscită fantezia componistică și gîndirea muzicologică, oferind interpreților populari exemplare unice. În cazul celălalt, culegerile se adresau unor interpreți neprofesioniști, eventual compozitorilor care nu-și fac probleme privind siguranța sursei de informare. Cercetătorii folclorici sînt însă prea puțin serviți de acestea, deoarece nu prezintă garanția nealterării și nici datele biografice ale cîntecului, atît de necesare în procesul studierii sale. Într-un alt plan, o categorie de culegeri

poartă numai nimbul muzicalității, altele au în plus și un coeficient de știință. Ideea poate fi transformată și altfel, colecții datorate unor muzicieni și colecții datorate unor muzicieni folcloriști cu preocupări științifice, dar planurile nu trebuie privite rigid. Sintetizînd, identificăm două clase de culegeri: profesional întocmite și neprofesional, adică încropite amatoristic. Și unele și altele au valoarea lor, fie prin popularitatea pe care o facilitează, fie prin caracterul documentar.

Și sub aspectul intitulărilor, colecțiile lasă să se întrevadă, în unele cazuri, nesiguranța metodologiei culegerii. Denumirile generale: *Chitaristul Român, Veselia Română, Album național, Foi și frunze* . . . vorbesc despre un amalgam de piese, luate alandala, fără criterii clare, în afara aceluia de piese românești, cu toate că, și la acest capitol se poate pune problema purității. Chiar și intitulările mai puțin vagi, precum *Colecție* . . . *Culegere* . . . *Arii* . . . *Cîntece* . . . încep să trădeze aceeași căutare în promovarea unei metodologii a selectării melodiilor populare. De altfel, denumirile generale sînt atribuite de întocmitorii unor tipărituri, poate chiar editorii, care preiau cîntece și dansuri din repertoriul cel mai răspîndit; asemenea piese pot să nici nu fie folclorice, autorul fiind, în multe cazuri, de asemenea, lăsat în umbră.

Dar nu această categorie definește preocuparea pentru culegerea melodiilor populare. Perioada noastră se caracterizează prin constanta afirmare a unei concepții din ce în ce mai normale asupra culegerii, evidențiind personalități proeminente și volume cu rază de investigare tot mai circumscrisă, ajungînd la genuri și zone regionale.

Sub aspectul autorilor, se remarcă existența unor practicieni, avem în vedere muzicieni ce interpretează această muzică, precum învățători, profesori, cu o pregătire profesională modestă, animați de dragostea pentru muzica populară ca P. Ciorogariu, și muzicieni cu o formație corespunzătoare, de regulă compozitori, folcloriști care au avut și meritul de a fi ridicat nivelul activității de culegere ca T. Brediceanu, B. Bartók.

Impresionează numărul relativ mare al contribuțiilor la diseminarea activității de culegere, soldate cu o serie de broșuri, de volume care pot deruta prin varietatea profilurilor și lipsa de omogenitate metodologică. Cu toate acestea, culegerile, indiferent de natura lor, reprezintă o sursă foarte bogată, din păcate, în mare parte dată uitării, de cunoaștere a muzicii românești, deși constanța valorică e oscilantă și, dacă am privi prin prisma concepțiilor lui Al. Berdescu, aspre și neiertătoare, am fi tentați să ne gîndim dacă coeficientul de autenticitate națională le conferă destule șanse de viabilitate, fie și documentară. Dar, chiar imperfecte, au o forță de culoare a epocii care, nicidecum nu poate fi anihilată. Iată de ce vom lua în considerație, căutînd chiar să reparăm ceea ce, în vremea elaborării precedentului volum, eram tentați să le trecem cu vederea, deoarece ni se păreau contribuții nemarcante. Astfel, ne vom întoarce puțin privirea pentru a realiza o mai largă integrare a contribuțiilor în fluxul inventarierii melodiilor populare, mai ales că, multe, nici nu pot fi datate cu rigoare, nepurtînd anul tipăririi. Este aici o problemă insolubilă; cert este că, între 1880 și 1900, chiar 1905, apar o mulțime de tipărituri cu pretenții de colecții.

Editorii bucureşteni Iosif Sandrovici, Constantin Gebauer şi Jean Feder[18] lansează o adevărată campanie pentru publicarea melodiilor populare, nicidecum cu scop ştiinţific, fiind, pare-se, animaţi de interese comerciale, sub masca punerii la dispoziţia instrumentiştilor tineri, mai ales a pianiştilor, a unui repertoriu de consum. Era foarte răspîndită moda de a face muzică în case particulare şi se acreditase ideea că melodiile naţionale deţin virtuţi estetice. Să nu constatăm cu satisfacţie, într-un fel, că de la primele noastre pianiste de la începutul veacului al XIX-lea — cînd anevoie se strecoară cîte un cîntec românesc în metodele scrise de mînă — pînă la situaţia de la polul opus al veacului, cînd gustul pentru muzica românească devenise foarte răspîndit, întreţinut de o adevărată industrie a confecţionării de piese oferite sub genericul de culegeri, arii, dansuri populare, era o evoluţie ascendentă, pozitivă?

Dificultatea, dacă nu imposibilitatea detectării autenticului de contrafacere, a originalului de surogat sau chiar falsitate, este îngreunată de faptul că melodiile erau — potrivit concepţiei vremii, chiar a normelor preconizate de Academia Română — prezentate sub chipul unor piese pentru pian, deci a unor aranjamente, condiţie impusă şi atunci cînd cîntecul la origine aparţine vreunui gen vocal[19]. În acest fel, am atins problema cardinală, ce diferenţă există între colecţii de melodii populare şi prelucrarea unor piese folclorice, altfel spus, cum poate fi făcută distincţia dintre piesele populare aranjate pentru pian, mai rar un alt instrument, şi compoziţiile miniaturale ce-şi propun să prelucreze melodii populare la pian, pentru voce şi pian sau ansamblu coral? Adevărul este că, în epoca aceasta, deosebirile sînt inexistente sau ca şi inexistente, deşi, încet-încet, se profilează unele distincţii ce se accentuează direct proporţional cu intervenţia compozitorului, cu aportul său personal.

În absenţa unor criterii disociative nete, totul apare relativ şi există posibilitatea de a lua culegeri drept compoziţii şi compoziţii drept culegeri. Lucrurile se complică imens cînd se confundă creaţia populară cu ceea ce se cîntă, cînd cîntece cu autor cunoscut, cîntece de mare audienţă sînt legitimate drept creaţii populare. Se întîlnesc şi alte cazuri în care colecţiile au o mare doză de caracter livresc, nefiind finalizarea unei culegeri de teren, ci fructul unui hibrid între ceva cules din cercuri apropiate şi colecţiile tipărite. Concluzia la cele arătate nu poate fi decît una: era o mare confuzie în înţelegerea mecanismului de întocmire a culegerilor, adică a volumelor, ceea ce îngreunează enorm rigoarea pe care ar încerca-o acela care doreşte să facă ordine în acest domeniu. Cu riscul de a comite unele încadrări arbitrare, tragem totuşi linie şi clasificăm în patru mari categorii volumele de culegeri, căutînd să lăsăm, pentru capitolele creaţiei, acele volume care ni se par că aparţin domeniului componistic.

1. Categoria melodiilor populare pentru un instument, de regulă pian. tipărite în volum anonim, autorul nefiind menţionat, sau în volume de autor.

[18] Se mai pot menţiona şi alte magazine care editau note muzicale. La Bucureşti: Edit. Ch. Harsch, Al. Patin, Edit. Janda, Zane Dimitrescu, N. Misohouzniky, Georg Degen. La Iaşi — N. Cosma; A. Tudoran, la Gherla, Bistriţa şi Năsăud...

[19] Breazul, George, *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul Românesc, 1940, p. 402.

Melodiile acestor tipărituri nu sînt, în exclusivitate, instrumentale, iar celor vocale la origine li se suprimă cuvintele, titlul trădîndu-și natura inițială. Apare evident însă că, între diferitele volume, sau diferiți culegători, se profilează deosebiri care îi individualizează, le conferă individualitate, dar asupra acestui aspect vom insista mai tîrziu.

2. Culegeri în care autorii reţin melodii vocale, dar le oferă în versiuni acompaniate de instrument (pian). Acestea au, datorită textului (titlului), un grad destul de mare de autenticitate.

3. Cîntece populare prelucrate pentru ansamblu vocal, de regulă cor, după modelul lui G. Musicescu. Excelează în acest plan D. G. Kiriac, T. Popovici, T. Teodorescu ... Este singura categorie pe care, în bloc, o vom avea în vedere la capitolul creaţie, deoarece doza intervenţiei compozitorului ne apare foarte însemnată.

4. Categoria culegere propriu-zisă, în accepţia modernă a cuvîntului, adică, melodii populare notate în forma lor nudă, fără nici o intervenţie în fizionomia lor, din partea muzicianului care le publică.

Într-o ţinută de maximă exigenţă, numai acestea din urmă sînt culegeri efective, restul, compoziţii sau pseudoculegeri. Iar în ceea ce priveşte antologiile anonime, unde nici n-a existat curajul asumării responsabilităţii dezvăluirii numelui, unele suportă cele mai defavorabile calificative. Clasificările de mai sus, făcute după un criteriu exterior, cel mai elastic posibil, implică şi alte încadrări, cum ar fi: culegeri de melodii lăutăreşti şi nelăutăreşti, orăşeneşti şi săteşti, criterii ce nu vor scăpa în prezentările ce vor fi făcute.

MELODII POPULARE ARANJATE PENTRU PIAN

Întorcîndu-ne cu cîţiva ani, vom avea o mostră a acestui tip în *Suvenire de la Expoziţiunea Universală din Paris — 1889, Hori şi jocuri* (*Danses Roumaines*), Bucureşti, Editura C. Gebauer, ceea ce pare a fi o culegere din melodiile cîntate de lăutarii noştri, mai exact de către taraful lui Sava Pădureanu, distins cu *Diploma de onoare* şi *Medalia de aur*.[20] Aşadar, jocuri

---

[20] Cosma, V. *Figuri de lăutari*, op. cit., p. 111.

Foarte important este faptul că în vederile noastre nu au intrat, aproape deloc, acele volume de piese eterogene, aflate în manuscrise, datînd de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, destinate pianiştilor de salon, şi care cuprind o mulţime de melodii populare. Ca şi în prima parte a veacului, aranjarea pentru pian a cîntecelor şi dansurilor româneşti reprezenta răspunsul practic dat cerinţelor patriotice, artistico-educative. Bibliotecile păstrează o serie de *Albume*, *Volume* repertoriale necercetate, fiind concepute în spiritul *Manuscrisului Burada*. Vom indica unul pentru a servi drept prototip a ceea ce avem în vedere, pentru facilitarea viitoarelor investigaţii. Cabinetul de Muzică al Bibliotecii Academiei R.S.R. are Ms. 2599, intitulat: *Arii naţionale*, cuprinzînd circa 100 piese, inclusiv o serie notate şi prelucrate de M. Cohen Linariu. Manuscrisul începe: *Românească*, *Hora oltenească (Andante)*, *Hora*. Evident, se găsesc şi polci, o arie turcească, Allegro după opera *Elixirul dragostei* ... Predomină însă „Ariile naţionale".

românești specifice repertoriului lăutăresc, titlurile vorbind despre creații caracteristice acestei breasle, adică melodii orășenești; o singură dată se specifică zona țărănească. Cele 14 melodii sînt: *Hora Regală, Hora Peleșului, Hora Călugărească, Hora Slănic, Hora Cîmpulungeanca, Hora Ciobanului. Sîrba din Căruță, Dîmbovița — Sîrbă nouă, Hora Zingînci, Hora Țigănească, Hora Mitocanca, Hora Țărănească* și *Hora Pescarilor*. Titlurile sugerează că e vorba de creații mai noi, cu un puternic substrat monden pentru zona lăutărească. Sub aspect stilistic, sînt melodii pregnante, cu arabescuri nu prea încărcate, în dispuneri armonice diatonice. Uneori se profilează turnuri motivice cu iz oriental, datorită oscilațiilor modale. Acompaniamentul e stereotip[21].

Din aceeași categorie face parte și *Hori și Danțuri naționale* pentru pian (tot Edit. C. Gebauer), iarăși cu o configurație ermetică, avînd două piese cu indicarea sursei, a culegătorului sau autorului: *Hora Ruginita*, Dinicu (Gh. A.?) — *Hora fereastra*, Kompansky — *Sîrba din Coralia, Rața, Paleașca* (ambele atribuite lui Gh. A. Dinicu, în volumul aceleiași edituri (*Cîntece și doine*), *Mureșanca, Moldoveanca*. Șase piese cuprinde *Buchetul*, „colecțiune de arii populare române precum le execută lăutarii," pentru pian, a editurii bucureștene Ben. Chr. Harsch et comp.: *Hora Dinicu, Hora Viorelele, România independentă* — horă de Otto Teutsch, *Sîrba nouă* (una nenominalizată) și *Nu mă uita* — horă. Dar titlul *Buchetul* nu aparține numai acestei tipărituri, mai apare în două ipostaze, în editura L. Stern, fiind o reluare comprimată, deoarece conține două-trei piese din vechea colecție, specificîndu-se că e „colecțiune de arii românești precum le essecută lăutarii": *Hora Dinicu, Hora Viorelele* și *Sîrba nouă*. Altceva e *Buchetul* editurii C. Gebauer, „colecțiune de arii naționale române culese și aranjate după adevărata lor execuțiune pentru pian". Cine o fi „culegătorul" și ce va fi însemnînd „după adevărata lor execuțiune"? E o aluzie critică la *Buchetul* editurii Harsch? Oricum, lămuririle din subtitlu care nu au darul numai să genereze întrebări, sugerează, totuși, că are loc un proces de cristalizare a principiilor care trebuie să guverneze alcătuirea unui asemenea volum. Ce cuprinde? Un număr de 19 piese: *Sîrba în căruță, Mureșeanca, Măriuca din Lugoj, Hora Călugărească, Hora Moldovenească, Brîul, Hora Babei mele, Hora Nuni, Hora melcului, Hora boerească, Ardeleanca, Ca la Breaza II, Hora Spătarului, Hora Cobzei, Hora Dumitreasa, Românească, Hora de la Călugări, Brîuleț* și *Cimpoiul Sîrbesc*. Se observă, cu stupoare, numai din titlurile citate pînă acum o mulțime de reveniri, migrările pieselor, din volum în volum, devenind o practică frecventă. Mai mult, încet-încet, se renunță la nominalizarea autorilor sau culegătorului care, cîndva, fusese cunoscut și tratat ca atare. Cît

[21] O altă culegere a editurii C. Gebauer, din această perioadă, este: *Cîntece și doine, Arii și cîntece de durere*, cuprinzînd 17 piese în factură de pian. E o alcătuire eteroclită, alăturînd creații pseudofolclorice și culte, autorii fiind indicați: *Maritico, Lele, Doina Mehedinți* de L. Wiest, *Doină țărănească de peste Olt* de L. Wiest, *Cimpoiu sîrbesc* de L. Wiest, *Cîntec păstoresc*, potpuri de L. Wiest, *Romanesca* de L. Stern, *Măriuca din Lugoj* de L. Stern, *Ciocîrlia* de Gh. A Dinicu, *Incurcata din Popești, Așa-i place babei mele* de M. Mărgăritescu, *Ce spui, mă*, melodie națională, *Rața* de Gh. A. Dinicu, *Paleașca*, brîu, *Dantul înfocata* de Gh. A. Dinicu, *Cumătrița* de M. Iliescu. Faptul că există o „melodie națională", pune sub semnul întrebării chiar și celelalte melodii, nedatate cu autor, în ceea ce privește puritatea stilistică.

privește profilul piesei, rămîne aceeași, o melodie de factură instrumental-lăutărească grefată pe un rudimentar suport armonic figurat, redus la tonică și dominantă.

Editorul L. Stern, la cumpăna veacurilor, a inițiat cîteva colecții, cea mai amplă fiind: *Foi și frunze*, „colecțiune de danțuri și arii populare române pentru pian" care cuprinde 132 de piese, imensa majoritate avînd o proveniență deconspirată.[22] Predomină piesele datorate lui L. Stern și, la cele cu numărul peste 100, nici nu se mai indică sursa, ceea ce poate să însemne că editorul, L. Stern, se identifică în persoana culegătorului.

Ca aspect muzical, piesele sînt foarte dubioase, avînd o mulțime de inflexiuni ce indică influențe moderne, de romanță, muzică de consum, europeană și orientală.

Editorul Jean Feder scoate colecția în două volumașe — *Lăutarul*, care cuprinde „arii și dansuri naționale" pentru pian, avînd șaisprezece melodii. De fapt, sîntem într-o fază mai avansată, în care se încearcă o mai riguroasă înmănunchere a pieselor. Dar în privința aranjamentului nu se constată ceva nou deosebit, aceeași factură pianistică simplă, ce în mîna dreaptă prezintă linia melodică, iar în stînga, acompaniamentul armonic arpegiat, la fel de stereotip și rudimentar. Piesele sînt: *Caietul I — Brîul, Kindia, Ca la ușa cortului, Românul, Banu-Mărăcine, Hora de la Iași, Dura, Noruleț de ploaie*, sîrbă; *Caietul II — Ciocîrlia, Ca la Breaza, Hora de la moară, Hora lui Chipan, Hora Perieței anca, Sîrba Pompierilor, Olteanca* — sîrba și *Una cu una face două.*

O altă colecție e legată de numele renumitului dansator Moceanu — *Souvenire la Moceanu* și cuprinde „danțuri naționale aranjate și jucate la diferite ocaziuni"... Deci, dansuri indisolubil legate de activitatea acestui mesager al artei coregrafice populare; dar, cum se va vedea, în volum intră și genuri nefolclorice: *Doina*, 2. — nenominalizat (în tempo de horă); 3. *Hora;* 4. — nenominalizat, dar are motive din *Cîte lacrimi am vărsat* și *Banu-Mărăcine;* 5. *Tărășelu;* 6. *Românul;* 7. *Matelott;* 8. *Galopp;* 9. *Mel-*

---

[22] *Hai la Paris*, sîrbă; L. Stern 2. *Șapte gîște potcovite*, 3. *Unu și unu fac două*, horă; 4. *Hora țigănească;* 5. *Lasă-mă, că te las*, horă; 6. *Mocăneasca;* 7. *Dorul țigancei*, bătută; 8. *Brînduțelele* — horă; 9. *Kathinca* — horă; 10. *Hai la Bordei* — horă; 11. *Ca la Slănic;* 12. *Hora Miresei;* 13. *Cocui, Bibilico, hai cu noi* — sîrba; 14. L. Stern — *Kindia;* 15. L. Stern — *Leliță, leliță, fa* — sîrbă; 16. Nicolae — *Hora turcească;* 17. L. Stern — *Ce dulce ești* — horă; 18. L. Stern — *Ciocîrlia*, horă; 19. L. Stern — *Moldoveanca* — horă; 20. L. Stern — *Ca la Breaza;* 21. L. Stern — *Clara Hélène* — polca-mazurka; 22. S. Paulmann — *Gioconda* — polcă-française; 23. F. Ferlendis — *Vlășceanca* — sîrbă; 24. L. Stern — *Sîrba în căruță* I; 25. C. Teclu — *Alexandrine* — polca-mazurka; 26. L. Stern — *Zmărăndița* — horă; 27. L. Stern — *Fetele bucureștene*, hora; 28. *Scoate capu la fereastră*, hora; 29. L. Stern — *Sîrboaica;* 30. L. Brandsky — *Rose d'hiver* — polca-mazurka; 31. L. Stern — *Zuvelcata;* 32. L. Stern — *Floricele* — hora; 33. L. Stern — *Popișteanca* — hora; 34. L. Stern — *Dîmbovița* — horă; 35. L. Stern — *Dantul Călușarilor* — brîu; 36. S. Paulmann — *Peste nouă mări;* 37. L. Stern — *Hora Dinicu;* 38. L. Stern — *Hora Cobzei;* 39. L. Stern — *Țiganca* — horă; 40. L. Stern — *Marioara;* 41. L. Stern — *Ca la Breaza* II; 42. L. Stern — *Cîmpoiul sîrbesc;* 43. L. Stern — *Melcul* — sîrbă; 44. L. Stern — *Sîrba din căruță* — II; 45. L. Stern — *Hora Regală;* 46. L. Stern — *Viorele* — horă; 47. *Hora Călugărească;* 48. L. Stern — *Brîul;* 49. C. Pompieru — *Sîrba Bălășica;* 50. Paulmann — *Amorul discret*, polca-mazurka ...

cul-sîrba. Important este însă faptul că volumul pare a fi nu atît un portret muzical, cît, în felul său, un album cu dansurile care l-au consacrat și slujit pe Moceanu și arta coregrafică românească axată pe folclor.

În fine, să nu omitem faptul că în aceste culegeri anonime erau incluse și dansuri transilvănene, e drept, puține. În același timp, se tipărește, și separat, muzică transilvăneană, astfel, spre exemplu, în editura lui Zane Dimitrescu a apărut *Ca pe Mureș*, „dans românesc transilvănean", care cuprinde două mișcări, după formula: lent — repede, atît de îndrăgit mai tîrziu de către compozitori ca I. Vidu și S. Drăgoi.

COLECȚII INSTRUMENTALE CELEBRE

Există o serie de tipărituri semnate cu numele prestigioase ale muzicienilor precursori, ce în compania creațiilor acestora riscă să fie nebăgate în seamă. Și n-ar fi drept, deoarece reflectă mai mult decît o preocupare asiduă pentru valorificarea directă, în ușoare prelucrări, a unor cîntece populare. Interesul față de acestea apare cu regularitate minimalizat, deoarece se consideră că muzicienii invocați nu sînt cunoscuți și în calitate de culegători, în schimb, culegători care nu erau dublați de măiestrie, și totuși „aranjează" melodiile notate, sînt tratați cu importanța cuvenită.

Adevărat că poate fi pusă sub semnul întrebării puritatea surselor care le-au furnizat cîntecele și jocurile populare, dar oare acestea erau mai prejos decît cele la care apelase, bunăoară, D. Vulpian, neobositul strîngător, autorul unor volume fundamentale pentru cunoașterea muzicii noastre populare orășenești din ultimul pătrar al veacului trecut? Evident, tipăriturile date sub genericul de „melodii poulare" puteau fi, în fond, creații pe teme sau compoziții acreditate ca folclorice prin circulație. În acest sens, poate fi avut în vedere Eduard Wachmann cu *Barbu Lăutarul* „melodii populare române, culese și transcrise pentru pian" (Edit. J. Sandrovitz et. Suie. Bukarest, Wien, 1875).[23] Cele șapte piese par a fi melodii din repertoriul celebrului lăutar: *Desfă-mi puico, ce-ai făcut, Meterhanelele, De dă zgoreală, Arde-ar rochița pe tine, Ah, tu dormi, dormire-ai moartă, Hora Jianului, Și mi-e dor. mi-e dor.* Configurația stilistică pledează pentru un caracter mai vechi, cu destul de multe atribute orientale, ceea ce rezultă și din *Arde-ar rochița pe tine*, avînd caracteristică pendulația major-minor, semicadență pe treapta a doua, apoi alterarea suitoare a treptei a șasea și coborîrea treptei a doua. Scriitura pianistică e simplificată la o pedală de cvinte ce se mișcă pentru a imprima mersul de optimi. Nu am spune că nu este o piesă

[23] Constantinescu, Radu în *Wachmann* (București, Edit. muzicală, p. 133) susține că aceasta ar fi o „suită națională" ce cuprinde „cuplete și arii populare" pentru scenariul lui V. Alecsandri din 1854, cîntate în stagiunea 1863—1864, ceea ce nu este îndreptățit de precizări în tipăritura amintită. Autorul le dă drept „arii populare române culese"...

Scanned with OKEN Scanner

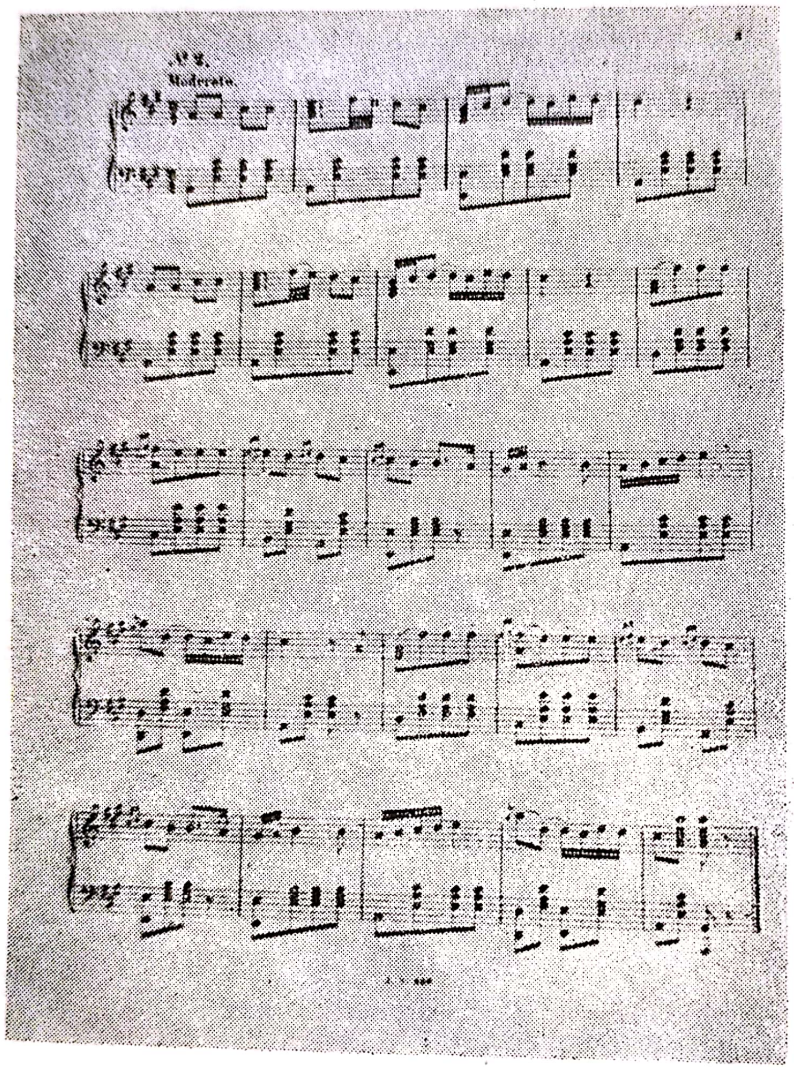
caracteristică pentru muzica noastră dar, în mod cert, nu dispune de valențe estetice deosebite. Funcționalitatea armonică e tonală, deși profilul melodic e modal-cromatic. În ceea ce privește arhitectura, se conturează structuri simple de tip variațional, monopartite și tripartite, în fraze simetrice de opt măsuri. Aspectul modal e clar imprimat piesei *De dă zgreală*, mod minor de *la* cu treptele a doua și a cincea coborîte și a șasea urcată.

Coperta colecției lui L. Wiest

Meterhanelele este o curiozitate, în sensul că, probabil, pentru întîia oară, într-o formă directă, avem în această piesă o reflectare a repertoriului, a formației instrumentale turcești care a existat și la noi. Apoi, prima frază nu este altceva decît celebra melodie *Eu sînt Barbu Lăutaru...*, desigur, prelucrată, foarte clar organizată într-un period (16 măsuri) ce se repetă. Mai remarcăm în ultima piesă discretele inflexiuni de romanță.

Parcurgînd diferitele antologii folclorice, se constată o mare diferență sub aspectul frumuseții, în sensul că unele cuprind melodii de o deosebită valoare, iar altele, piese fără o individualitate pregnantă. Melodiile lui Ed. Wachmann par să facă parte din această ultimă categorie.

Evident, publicațiile de melodii populare se înscriu în tradiția stabilită de Ehrlich, I. A. Wachmann, Miculi, Berdescu ... Ludovic Wiest, cunoscut prin atașamentul său pentru melosul popular românesc, înscriind constant în concertele sale prelucrări proprii, are și o tipăritură, din păcate uitată. Nu e voluminoasă, dar există, purtînd titlul *Cîntece populare române*, aranjate



„Am un leu..." din prelucrarea Flechtenmacher-Ferlendis.

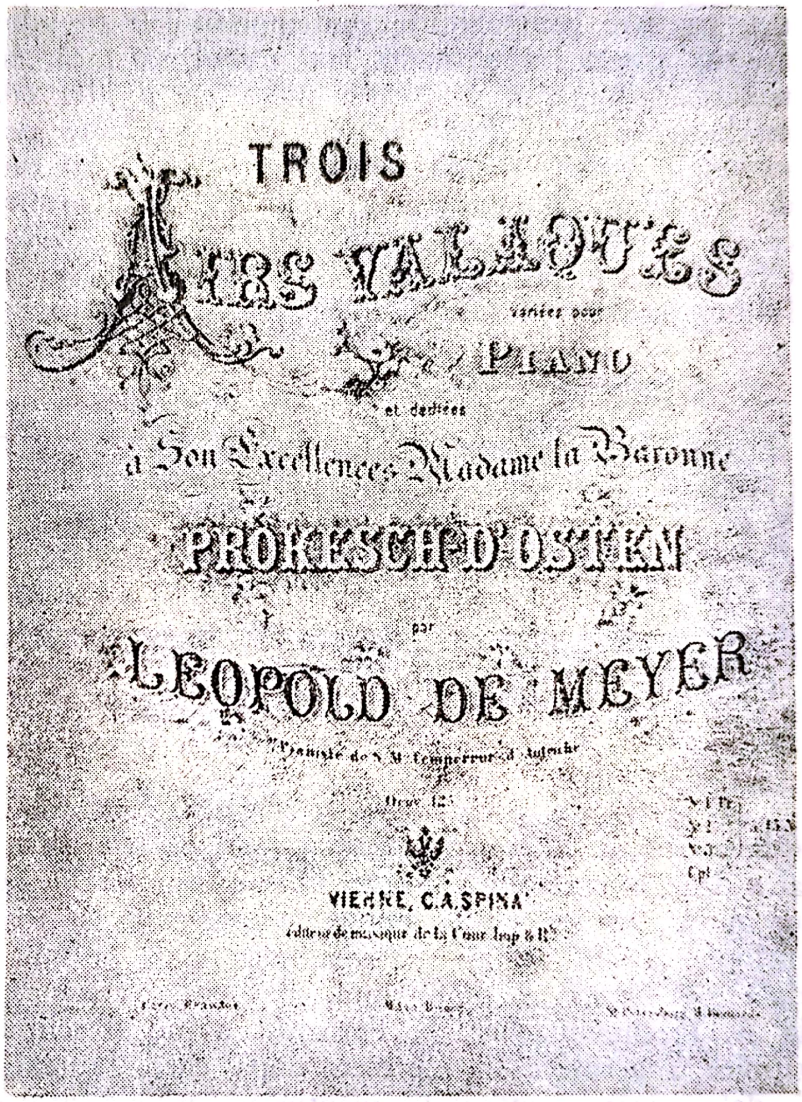
pentru orchestră și (sau n.n.) pian, cuprinzînd melodii foarte cunoscute: *Doină țărănească, Cimponiu sîrbesc, Brîu din Brédâ (Breaza?) Hora Jatropolă, Hora Filaretului* și *Hora trandafiru*. Observăm prezența doinei țărănești, la care se precizează în subtitlu „melodie populară română", ceea ce constituie un element de noutate, L. Wiest fiind, după C. Miculi, unul dintre cei dintîi muzicieni care au sesizat valoarea acestui gen muzical. Aspectul miniatural e menținut, acompaniamentul se reduce la o armonizare pe tonică și, rar, dominantă, imprimînd ritmul caracteistic acelui gen popular, sub forma unui ostinato. Frecvent apare metrul $^6/_8$.

Dar L. Wiest mai are șase melodii în *Airs populaires roumains* en style de *Fantaisies pentru vioară și pian*, ceea ce înseamnă asumarea, prin titlu, a unei mai mari libertăți în prelucrare. Piesele sînt: *Cîntece naționale, Silfide,*

Scanned with OKEN Scanner

Steaua Dunării, *Privighetoarea de peste Olt*, *Suvenir de Sinaia* și *Ciobanul din Carpați*. Am recurs la denumiri pentru a atrage atenția asupra organizării materialului folcloric, tot pe principiul unor piese de sine stătătoare.

Deruta poate fi și mai mare în aprecierea exactă a specificului unei culegeri în concepția acestor compozitori, cînd constatăm că și potpuriurile

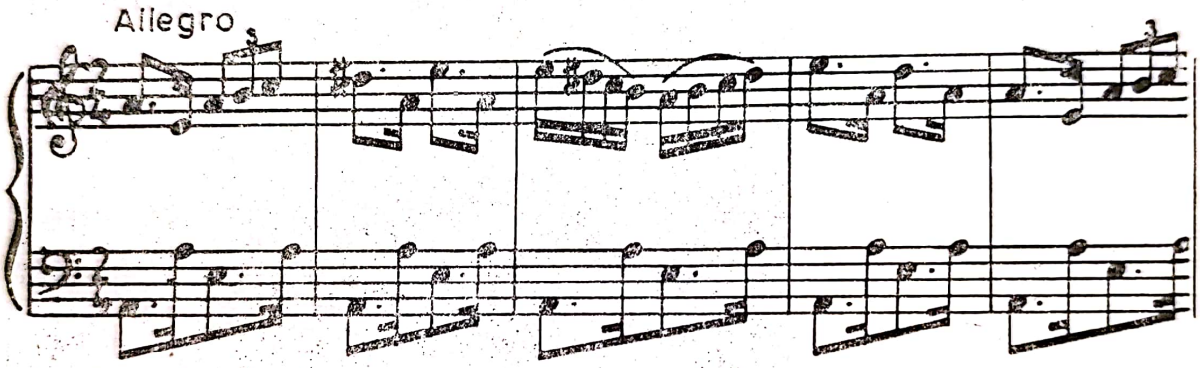

TROIS
LES VALSES
variées pour
PIANO
et dediées
à Son Excellence Madame la Baronne
PROKESCH-OSTEN
par
LEOPOLD DE MEYER
Propriété de S. M. l'empereur d'Autriche
Oeuv. 12.
VIENNE, C.A. SPINA
éditeur de musique de la Cour Imp. & R.

Prelucrările lui Leopold de Meyer

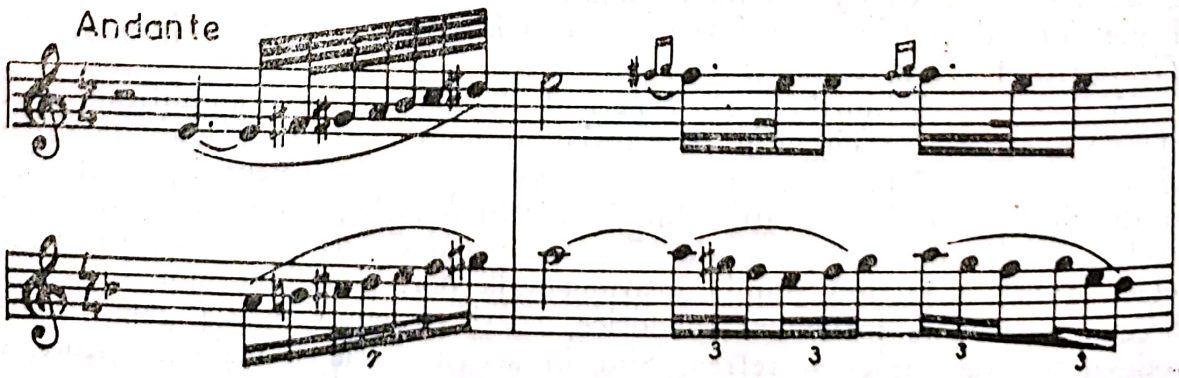
de arii naționale, ca *Lyra* a lui L. Wiest, sînt alcătuite după aceleași principii al pieselor, al părților, ca într-o suită: *Cîntecul păstorului*, *Hora Zigăncii* (*Țigănească?*), *Hora Regală* și *Brîu Oltenesc*.

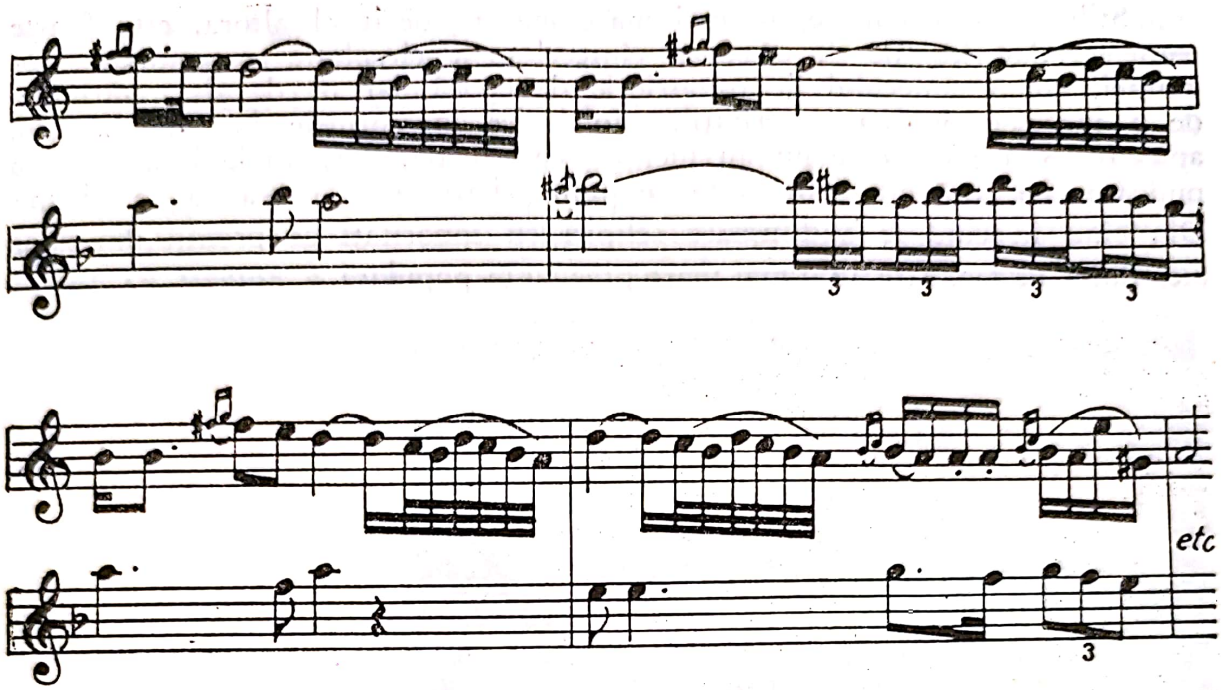
Varietatea alcătuirilor sub genericul de culegeri este amplificată și de intenția înscrierii în circuitul repertorial al unor prelucrări destinate teatrului muzical. Astfel F. Ferlendis publică *Cîntece din Jianu* pentru pian (Edit. J. Sandrovitz), conținînd creațiile lui A. Flechtenmacher, multe de proveniență folclorică. Sînt nu mai puțin de 17 piese, tip perioadă de 16 măsuri, neintitulate, avînd o factură simplă instrumentală dar, mai important, o expresie directă, cu bogate inflexiuni folclorice, ca și structura simplă, după tiparul vodevilului, de cuplet și refren. Sînt în această serie și melodii celebre, ca

nr. 2, în *la* major, care nu e altceva decît cunoscutul *Am un leu şi vreau să-l beau... Doina Oltului* apare la nr. 4. Probabil, autorului operetei *Baba Hîrca* îi revine meritul de a o fi introdus în repertoriul cult, preluată apoi şi de Enescu. *Doina Oltului* a cunoscut o serie de ediţii autonome, fiind inclusă şi în diferite culegeri. Dar tot A. Flechtenmacher, un adevărat pionier, a introdus în creaţii o serie de elemente specifice muzicii populare, de procedee tip, pe care compozitorii contemporani le-au adoptat şi dezvoltat. Asupra acestui aspect, muzicologii vor trebui să facă, în viitor, aprofundări sistematice comparative. Aceste piese, ca şi alte compoziţii de A. Flechtenmacher, ne apar drept extrem de interesante pe linia cristalizării stilului naţional. Atrage atenţia îndeosebi frecvenţa cu care apare structura modală de *la* minor, cu treapta a patra ridicată, prefigurînd o adevărată modă ce se va extinde şi la compozitorii secolului XX, fiind întîlnită şi în *Arie Olteneasca*, prima din cele *Trois airs valaques* de Leopold Meyer. Iată-i formula caracteristică la A. Flechtemmacher:



F. Ferlendis prelucrează şi melodii populare ca *Sîrba Sultănica*, *Doina Olteneasca* şi *Sîrba Sistoveanca*, tot pentru pian. Prima menţionată nu e alta decît o variantă a *Doinei Oltului* din *Jianul*, adusă într-o altă tonalitate, *re* minor, în loc de *la* minor, amplificată cu trei măsuri şi mai înflorată melodic, avînd acelaşi acompaniament de optimi. Iată-le cu funcţii de pedală pe tonică şi dominantă. Evident, versiunea populară e mai directă la A. Flechtenmacher, F. Ferlendis avînd o sclipire în încadrarea formulei ritmice anacruzice în septolet, după care, fantezia sa intervine, am spune, în defavoarea autenticităţii, menţinînd însă coloritul românesc.





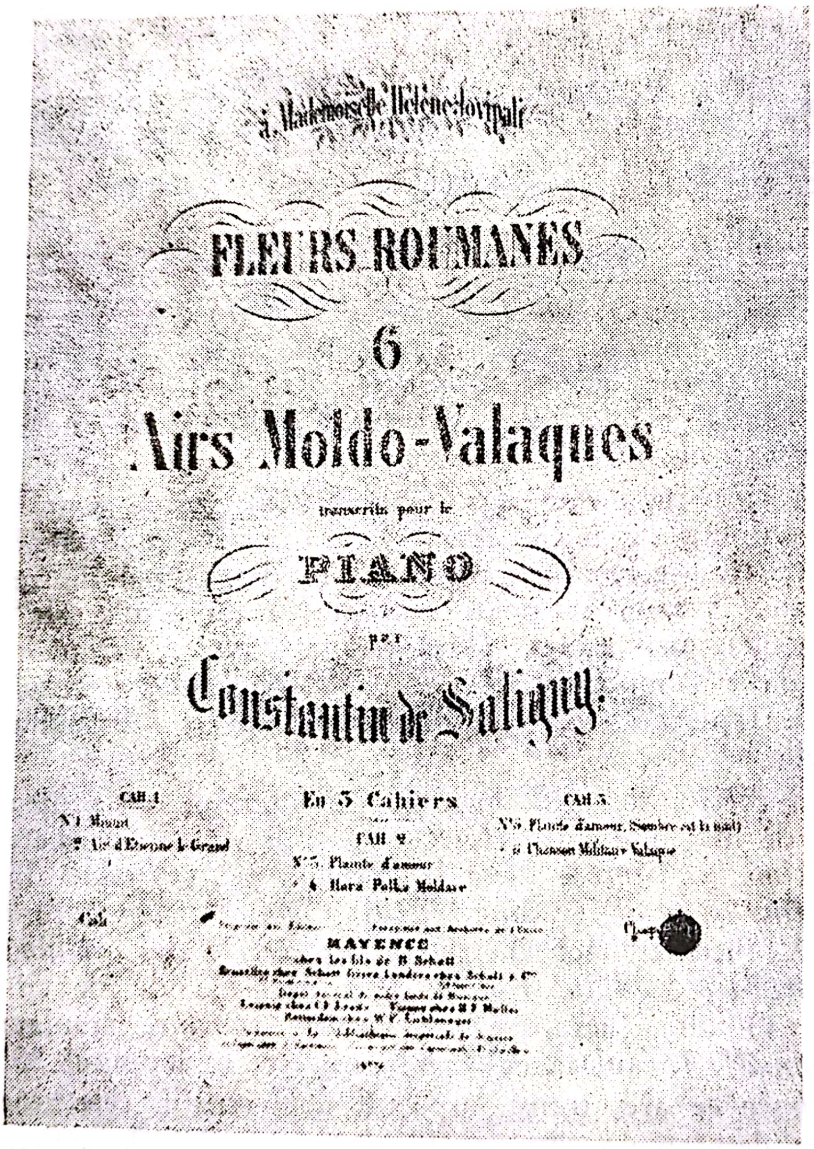
În fond, în această *Doină a Oltului* sînt variante ale doinei notate în *Arii naționale române* încă de H. Ehrlich.

Atenția compozitorilor, preocupată de transplantarea în creație a trăsăturilor caracteristice, e reținută de unele genuri ce capătă o importanță deosebită. Așa a fost în epoca precursorilor privită hora drept unul dintre genurile cele mai acreditate. Aceasta se poate constata și din „colecțiile" datorate lui Eduard Caudella, mai exact, *Douăsprezece cîntece naționale române*, din prima perioadă a compozitorului, care nu cuprinde, în sensul real, cîntece, ci dansuri, de fapt, numai hore, dintre care una este atribuită lui Francisc Serafim Caudella.

Nu poate fi omis nici Pietro Mezzetti, mai ales că interesul său pentru cîntecul popular e atestat de mai multe tipărituri. Mai întîi sînt două caiete sub titulatura: *Musica națională. Cîntece alese și aranjate pentru piano.* În *Caietul nr. 1* figurează: *Într-o verde grădiniță; Adio, iubito; Scumpă țară și frumoasă* (cîntecul lui A. Flechtenmacher). *Caietul nr. 2: De trei ori luna plină; Destul, destul, ajungă-ți; Soldatul român.* Sînt deci melodii de circulație, populare și culte. O altă lucrare: *Șase cîntece române*, aranjate pentru pian, apoi *Hora nouă*[24]. Intitulată ca o culegere este însă opusul 25: *Colecțiune de cîntece și hore* ce are, totuși, aspectul unei creații, cele zece piese numerotate ca atare, deși au un caracter închis, nu poartă denumirea lor inițială, avînd succesiunea grefată pe principiul contrastelor, ca într-o suită: *Andante sostenuto, Hora, Cantabile, Allegretto, Recitativo, Allegro, Andante, Hora, Andante*, și ultima, care nu poartă nici o indicație dar, prin caracterul muzicii, e o melodie furtunoasă de joc.

[24] A se vedea și Cosma Viorel, *Muzicieni români*, op. cit., p. 302.

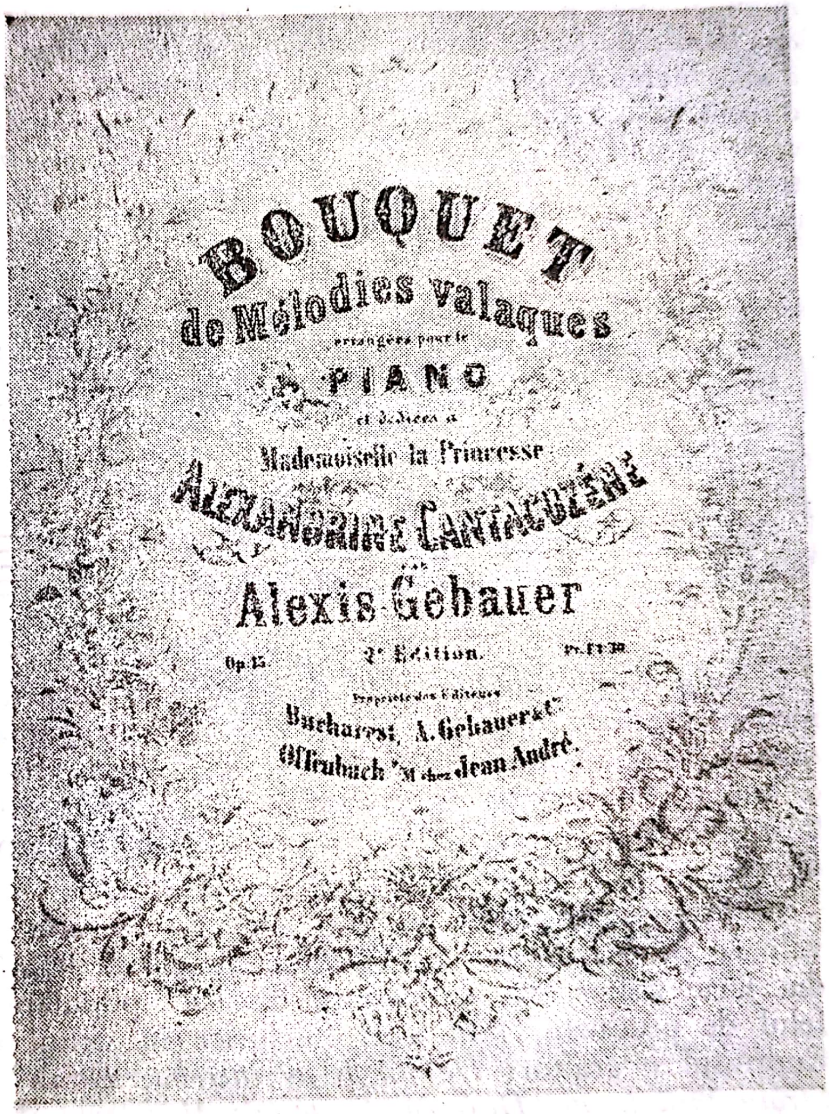
Stilul acestor cîntece, în mai mare măsură decît al altora, este foarte eterogen, datorită, pe de o parte, cîntecelor de circulaţie cu amprenta romanţei, sau a cîntecului lirico-patriotic de epocă, iar pe de alta, stăruinţei de a încorseta bruma sonorităţilor folclorice în normele funcţionalismului apusean. Sînt piese care nu au nici un colorit popular, altele îl ascund cu pudoare, iar arareori, izbucneşte spontan, zbătîndu-se parcă să se afirme. Din cînd în cînd se aud uşoare sclipiri cu sonorităţi ce provin din zona melodiilor de joc, care au o mai mare pregnanţă populară.



Transcrierile lui Constantin Saligny

Imprecizia determinării exacte, în colecţii, a graniţei dintre cîntecul popular şi cîntecul de autor, care, datorită răspîndirii e luat drept popular, mai are o faţetă ce priveşte intervenţia celui care semnează. Ne explicăm: în ultimele decenii ale veacului trecut, se tipăresc o serie de partituri ce, după titlu, au aspectul unor colecţii, dar piesele nu se circumscriu în cadrele unei melodii populare, compozitorul intervine prin variaţiuni şi procedee

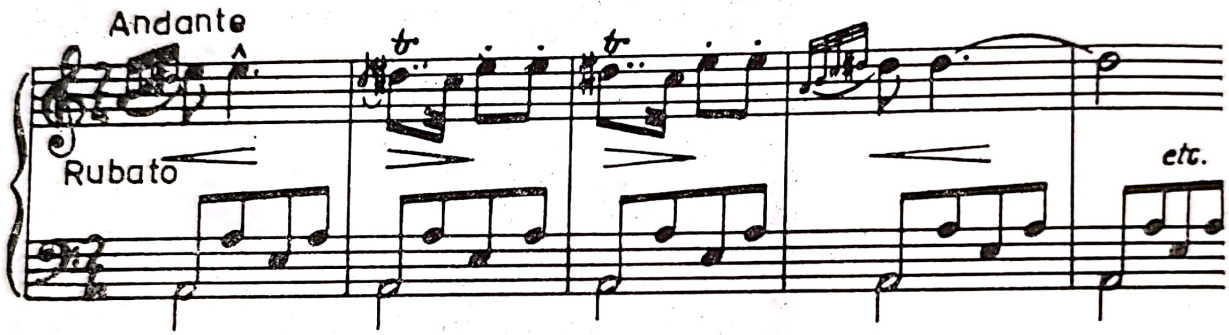
dezvoltătoare. Așa, bunăoară, sînt: *Fleurs roumaines — 6 — Airs Moldo-Valaques transcrits pour le piano par Constantin de Saligny*, în trei caiete a cîte două piese: 1 — *Minuit* și *Air D'Etienne le Grand*; 2 — *Plainte d'amour* și *Hora — Polka — Moldave*; 3 — *Plainte d'amour* (*Sombre est la nuit*) și *Chanson Militaire Valaque*. Să reținem cîntecul al doilea din primul caiet care nu este altul decît *Mama lui Ștefan cel Mare* al lui Flechtenmacher și *Cîntecul Militar Valah*, a cărui celulă se circumscrie în ambitusul unei cvinte minore cu treapta a patra urcată, impunînd secunda mărită, insistent abor-



„Buchetul...“ lui Alexis Gebauer

dată în sens descendent. Să fie unul dintre cele dintîi marșuri militare cu inflexiuni muzicale specifice muzicii noastre? Piesele lui C. Saligny sînt ample, cu schimbări în factura pianistică, cu reluări de teme în octave, într-un cuvînt, înveșmîntate printr-o tehnică variațională. Între această manieră și cea întîlnită în numeroase fantezii și potpuriuri pentru pian, nu prea se conturează deosebiri, în afara unei legături mai organice realizate între diferitele momente datorate lui E. Caudella, F. Ferlendis, L. de Santis, M. Dupont, Fr. Schipek, D. St. Christide, Robert Schaab, Fr. Lorenzo, F. Neslern, G. Renaud, R. Kárasz, F. W. Kretschmar, Gh. A. Dinicu.

Mai apropiat de ceea ce ar fi o colecţie este *Bouquet des Mélodies valaques* de Alexis Gebauer, op. 15 (a nu se confunda cu *Buchetul* — fără autor şi tipărit de editura Constantin Gebauer), deoarece cuprinde zece piese (şi nu nouă, cum s-ar crede după ultima, deoarece nr. 8 apare trecut la două piese). Am recurs la „mai aproape", deoarece ele au întotdeauna un profil folcloric, iar pe deasupra, sînt prea elaborate, în sensul că factura pianistică nu e restrînsă întotdeauna la linia melodică şi acompaniament. Ca atare, ar putea fi vorba de creaţii, exceptînd ultimile cinci care sînt nominalizate: 6. *Bătuta. Danse champêtre;* 7. *Chant Montagnard;* 8. *Air de Jianu;* 9. *Hora. Danse Valaque;* şi 10. *Danse bohémienne à L'ouverture d'une texte.* În primele, am remarca frecventa apelare la cadenţa cu aluzie directă la cea din cîntecul *Mama lui Ştefan cel Mare,* precum şi stereotipia unor formule, din păcate, fără atribute folclorice. În cele nominalizate, caracterul naţional e vizibil. Am remarca bogata figuraţie melodică ce apare nu numai în *Cîntecul Jianului,* dar şi în cel muntenesc.



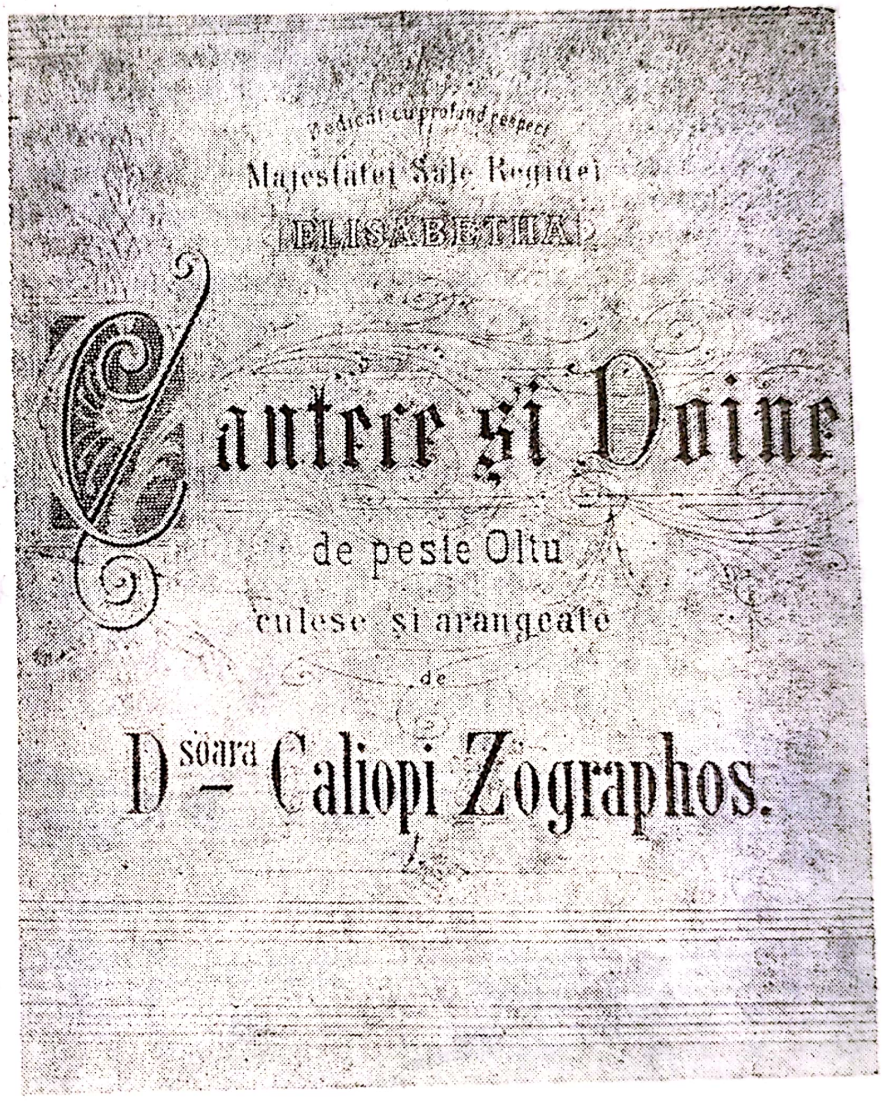
Este vorba, desigur, de o doină, în caracter rubato, indicat, foarte meticulos notată melodic, avînd însă un acompaniament stereotip ce nu părăseşte niciodată tonica. Asemenea piese, totuşi, prin melodie, vorbesc despre o anume rigurozitate în transcriere, neglijînd acompaniamentul, dar nu şi linia melodică. Astfel, în pofida caracterului eteroclit al acestui volum, A. Gebauer respectă sursa folclorică.[25]

În lista publicaţiilor mai pot fi incluse şi alte colecţii, deşi nu au nici o valoare pentru categoria folclorică. Astfel e *Miculu pianist român,* evident, din jurul anilor '80, „colecţiune de arii" populare române, care conţine tot felul de producţii, fără a fi folclorice în sensul de azi, deci creaţii orale. Cuprinsul e grăitor: *De nu te-aş întreba; Două suspine; Dorul; Doi ochi; Străin fără nume; Durerea; Suspinul; Marş triumfal; Portretul.*

Caliopi (Caliope) Zographos, care tipăreşte două caiete, se pare, în 1882: *Cîntece şi Doine de peste Olt,* culese şi aranjate de domnişoara . . . oferea pianiştilor un volum de 12 piese care aveau drept criteriu de întocmire o anume zonă folclorică. Este un început ce se cuvine reţinut, căci nu se

[25] Din categoria tipăriturilor fără relief fac parte: *Arii naţionale* de S. Paulmann, ce cuprinde: *Hora Regală, Sîrba păpuşilor, Marş turcesc;* V. Hofmann — *Choix des mélodies Moldaves* — cu: *Adio de la Patria, Dorul, Hora Tîrgu Vestei (?), Doi ochi,*

obișnuia așa ceva pe atunci. Apoi, înseși melodiile culese comportă observația că sînt mai pure, mai încărcate de savoarea originalității, deși nu întotdeauna transcrierea, și mai ales simplismul acompaniamentului ce se înscrie în orbita tonicii și a dominantei, se pliază pe constituția armonică a sursei folclorice. Atributele ingenuității acestor piese constau în caracterul



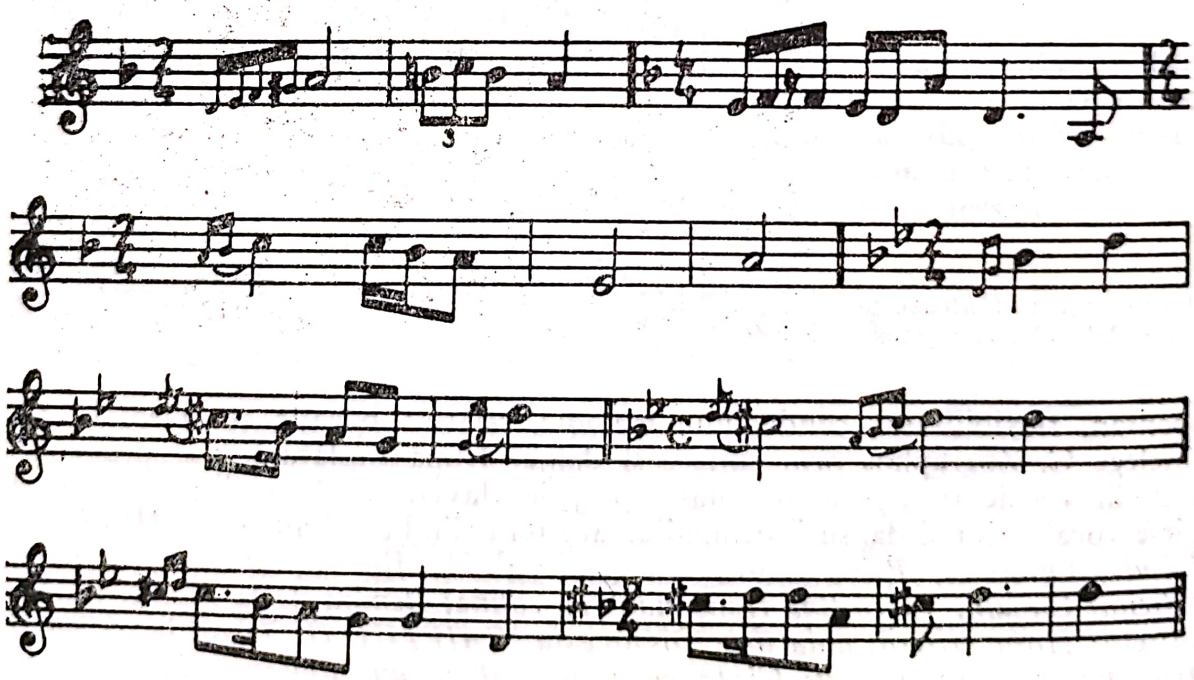
Titlul colecției alcătuite de Caliopi Zographos

spontan, flexibilitatea conductului melodic, relativa bogăție ornamentală. Ce înțelege C. Zographos prin cîntece și doine? După titulatură, s-ar presupune melodii vocale transpuse în notație proprie claviaturii. În realitate, pe lîngă piese vocale, sînt și dansuri, denumirea acestora fiind edificatoare. *CAIETUL I: Oltule, Olteţule!; Brîu; Hora; Colo în vale la fîntînă; Doina păstorilor; Oltenii; Cavalu; Trece lina (Lina n.n.) pe colina; Ilenuța de la Piatra; Curtea Miresii; Hora Miresii, aida dai; Dîsgoveala. CAIETUL II: Toată iarna ger și frig; Păsărica din Gilort; Cîntă cucu în deal ca un căpitan; Aide, lele, pe deal, pe deal; Măi, ciobane, măi; Frunzuliță grîu mărunt; Lele și iar lele; Cît e Argeșul de mare; Pentru tine le-am tras toate; Dura; Horă țărănească* și *Frunză verde de trei spice*. În total, 24 de piese.

Am ezita să afirmăm că C. Zographos demonstrează gust și rafinament în alegerea și fixarea pe portativ a melodiilor. Cu toate acestea, ele emană o destul de puternică expresie românească, specifică muzicii oltenești, unele aducînd miresme rurale. Se pot extrage mai multe formule tip în care apar în tonalități minore, treapta a patra ridicată, iar altele, a șasea coborîtă; celule înscrise în ambitusul unei cvinte, ritmuri neregulate, triolete și sextolete în diviziuni binare. Curios, nici o piesă din colecție nu iese din sistemele ritmice de 2 și 4 pătrimi, inclusiv horele. Apare în colecție *Ilenuța de la Piatra*, care fusese înglobată și de Fr. Rouschitzki ca *Danse Moldave* (*Elenuța de la Piatra*).

Diferențele dintre melodiile lor sînt marcante, vădind pasagere formule în mers treptat, în interiorul piesei, ceea ce dovedește, fie că, în intervalul de o jumătate de veac, s-au înregistrat multe transformări, fie că nu au avut o bază intonațională comună, fiind vorba de o coincidență în denumire. Mai remarcăm prezența repertoriului păstoresc, a repertoriului nupțial.

În concluzie, C. Zographos, prima femeie autoare a unei culegeri de folclor în muzica românească, are un aport, deloc neimportant, în lărgirea orizonturilor tematicii și zonei de culegere, într-o vreme cînd în acest domeniu se manifesta cu vigoare cel mai fecund autor: Dimitrie Vulpian, care a excelat în a prelua muzică lăutărească. C. Zographos, în schimb, pare orientată spre muzica sătească, numeroase titluri o spun, și nu numai titluri, din care reținem, în mod deosebit, *Hora țărănească*. Dar iată cîtvea formule melodice din această culegere:



Oscilații în privința sistemului de abordare a melodiilor se văd și la Zane Dimitrescu, autorul volumelor: *52 hori naționale din România* și *Mé-*

lodies Nationales Rommaines, 50 sîrbe pentru pian.[26] Din capul locului, este necesar un corectiv: colecția nu cuprinde sîrbe, ci trei cîntece și 47 hori.

Oscilațiile despre care vorbeam privesc faptul că Z. Dimitrescu preia melodii de circulație. A reținut nu numai melodii populare, ci și creații cărora le dezvăluie autorul, fie prin titluri ca: *Hora lui Flechtenmacher*, fie prin indicarea autorului, în speță C. Decker (șase) și L. Goleșteanu (două). Numai 44 sînt asumate de Z. Dimitrescu, dar alte 8 trimit la muzicieni, lăutari, cărora li se atribuie: *Hora lui Flechtenmacher, Arie din Hîrca, Hora lui Barbu, Hora lui Toboc*... Rămîn deci 37, dar și între acestea se găsesc destule piese dubioase ca sursă: *Hora bivolarilor, Hora Spătarilor, Hora Stolnicilor, Hora Dorobanților, Hora potcovărească, Hora bărbierească*...

Această colecție apare, așadar, eterogenă prin proveniență și profilul ariilor. De fapt, dacă se citește cu atenție titlul, se subînțelege caracterul muzicii, căci „națională" înseamnă melodii răspîndite în mediul românesc sub emblema muzicii noastre. Așa au procedat pionierii culegerilor: Ehrlich, Miculi, chiar și A. Flechtenmacher cu a sa *Colecție de cîntice naționale*... Către sfîrșitul veacului se recurge la cuvintele „popular", „culegeri", atunci cînd, într-adevăr, mediul din care se racolează piesele este cel al meseriașilor, tîrgoveților, lăutarilor, țăranilor, selecția fiind ceva mai riguroasă.

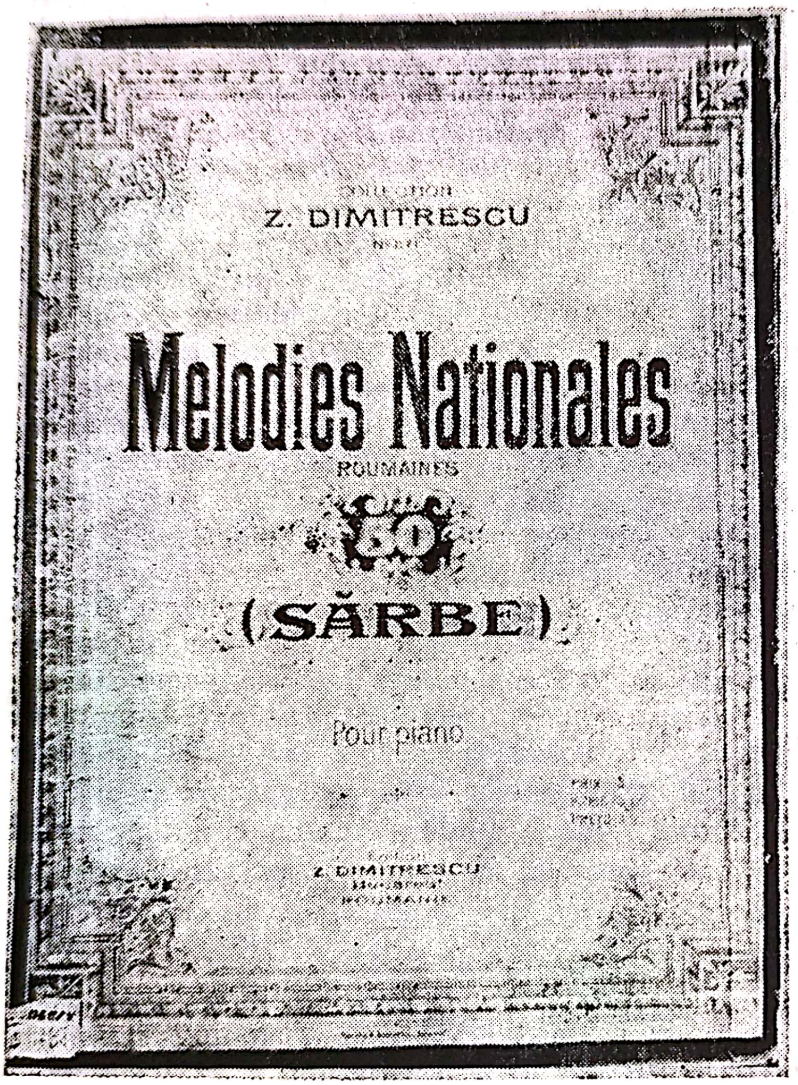
Ca aspect modal, sesizăm frecvența majorului cu treapta a patra urcată și a șasea coborîtă; modul minor, cu treapta a doua coborîtă și treptele a patra și a șasea urcate, minorul eolic, modul cu treapta a doua coborîtă și a treia mobilă, a șasea și a șaptea coborîte, modul minor cu treptele a doua și a cincea coborîte, apoi a șasea urcată, de asemenea, modul minor cu treptele a patra și a șasea urcate. În asemenea variante, modurile oferă numeroase intervale pitorești, cu secundă mărită și nu numai. Interesant mai apare și faptul că mobilismul modal se realizează într-o manieră ce nu se aplică la întreaga suprafață muzicală, adică, fiecare secțiune poate avea configurația sa modală. Astfel, în *Hora melcului*, în formă ternară, secțiunile extreme sînt în modul major de *la* cu treapta a șaptea coborîtă, iar cea mediană are treptele a patra urcată și a șasea coborîtă. În această ipostază, jocul celor trei se-

---

[26] Piesele din volumul lui Z. Dimitrescu: 1. *Sîrba fetelor;* 2. *De te-ar prinde neica-n crîng.* — *Arie;* 3. *Of, of, of!* — *Hora din căruță;* 4. *Hora Dîmbovioara;* 5. *Hora Bivolarilor;* 6. *Hora Conservatorilor* de L. Goleșteanu; 7. *O zi plăcută* — *Horă* de C. Decker; 8. *Souvenir de Iassy* — *Horă* de C. Decker; 9. *Hora Prahovii;* 10. *Hora babei mele;* 11. *Hora libertății* de L. Goleșteanu; 12. *Nu mă uita* — *Horă* de C. Decker; 13. *Hora Sinaia* de C. Decker; 14. *Souvenir de Bușteni* — *Horă* de C. Decker; 15. *Hora lui Iliad;* 16. *Hora lui Flechtenmacher;* 17. *Hora Vornicească;* 18. *Hora dorobanților;* 19. *Hora potcovărească;* 20. *Hora drăguța* de C. Decker; 21. *Ca la ușa cortului* (Horă); 22. *Hora melcului;* 23. *Hora Prutului;* 24. *Hora Bucovinei;* 25. *Hora Clopoțel;* 26. *Hora Tiriplic;* 27. *Ba se poate, ba nu se poate* (Horă); 28. *Hora Dîmboviței;* 29. *Hora Oltului;* 30. *Hora Spătarilor;* 31. *Hora Stolnicilor;* 32. *Hora Unirei;* 33. *Vasilcuțo, fa!* (Horă); 34. *Hora Turturicei;* 35. *Hora Jianului;* 36. *Hora Gălățeanca;* 37. *Hora lui Barbu;* 38. *Hora lui Bucur;* 39. *Hora lăutărească;* 40. *Hora turcăniască;* 41. *Hora de la Bordei;* 42. *Hora bărbierească;* 43. *Hora de la Nămăești;* 44. *Hora lui Toboc;* 45. *Hora lui Bărliază;* 46. *Du pe nuntă la rachiu* — *Horă;* 47. *Arie Națională din gura lăutarilor;* 48. *Leliță, Jiano* — *Horă;* 49. *Foaie verde de mălură;* 50. *Hora țigănească;* 51. *Arie din Hîrca* — *Horă;* 52. *Cîte lacrimi am vărsat.*

cunde mici, *re diez — mi — fa becar* şi al secundei mărite, *fa becar — sol diez*, conferă piesei un colorit specific pronunţat.

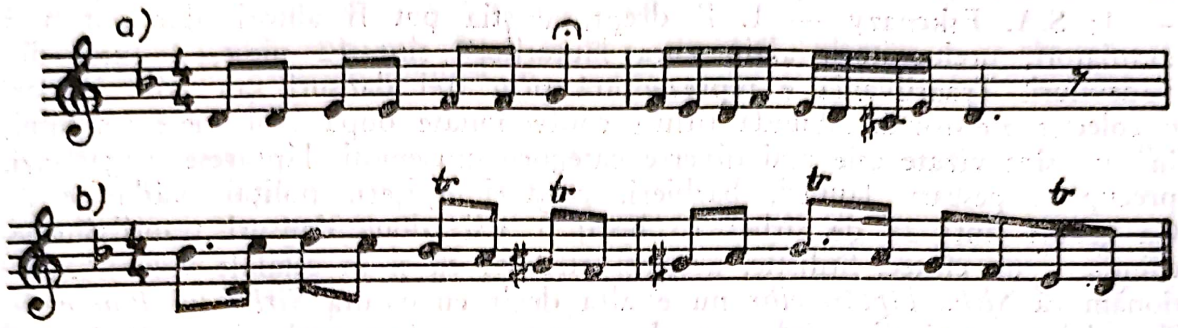
Arhitectural, Z. Dimitrescu preferă formele ternare, de tip *A.B.A.*, *A.A.B.* şi *A.B.C.*, dispuse în fraze de opt măsuri, forme binare *A.A*, sau *AB*. Alte observaţii: Aria *De te-ar prinde neica în crîng* este, în fond, cîntecul



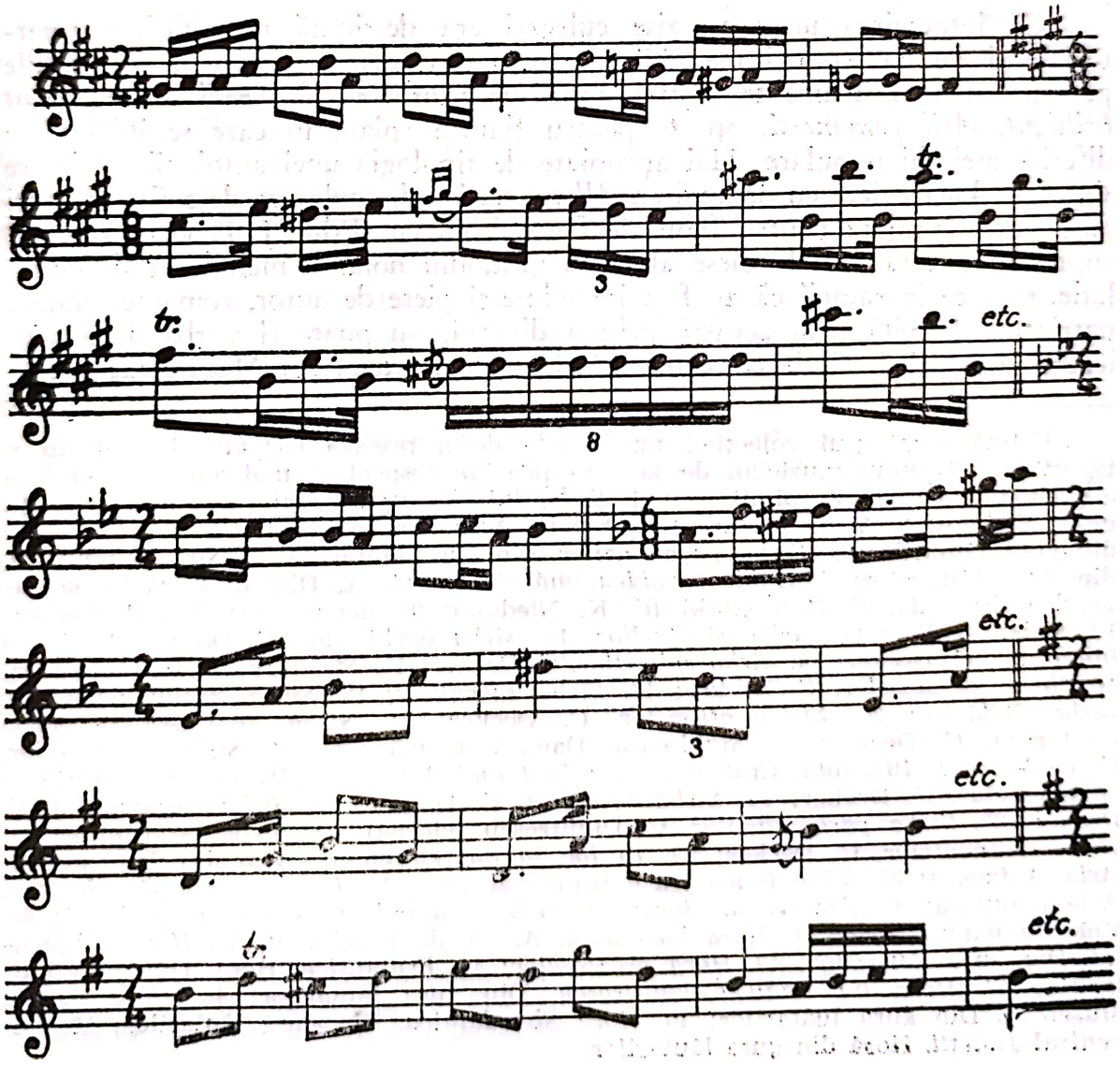
Melodii naţionale de Zane Dimitrescu

Mugur, mugurel; Hora Conservatorilor are „trio"; *Hora lui Flechtenmacher* îmbină izul de cîntec moldovenesc patriotic cu romanţa; *Hora clopoţel* are formula sesizată de G. Breazul ca fiind caracteristic orientală, ca în piesele lui Cantemir; *Ba se poate, ba nu se poate* se remarcă prin foarte pronunţatul colorit oriental, amintind de cîntecele din colecţia lui Rouszitschi, la fel şi *Hora Stolnicilor*, ce pare că are sonorităţi de meterhanea. *Hora lui Barbu* îşi trădează originea cultă, datorită stilului european, în care melodia e arpegiată, desenînd o nonă. *Hora ţurcănească* pare înrudită cu *Hora stolnicilor*. În sfîrşit, cîntecul *Cîte lacrimi am vărsat*, o melodie veche, este, de asemenea, interesant, prin popularitatea de care s-a bucurat, reţinîndu-i atenţia şi lui Franz Liszt şi apărînd şi în creaţiile unor compozitori, ca în

Rapsodia română de Theodor Fuchs; are forma *A,A,B,A.* Iată conturul său melodic.



Prezentăm cîteva formule caracteristice întîlnite în publicația lui Z. Dimitrescu, ce evidențiază particularități stilistice proprii muzicii noastre de la finele veacului trecut.



Cealaltă colecție, *Mélodies Nationales Rommaines, 50 Sîrbe.*[27]

Colecția aceasta surprinde prin numărul pieselor ce au autorul nominalizat: C. Decker — 13; I. Sibianu — 2; G.A. Dinicu — 1; E. Kompanski — 1; S.A. Eskenazy — 1. E drept, aceștia pot fi autori, dar pot fi și aranjatori, prelucrători. „Din gura lăutarilor" sînt 12 piese, 2 fiind din vodeviluri. Transilvania e reprezentată prin trei dansuri sau arii. Așadar, o colecție eterogenă. Abundă titluri confecționate după șabloanele timpului, în care sînt vizate cele mai diverse categorii orășenești: lăptărese, vagabonzi, precupețe, pescari, lăutari, bărbieri, croitori, spițeri, polițai, văduvițe... Ca genuri sînt: 28 de sîrbe; 13 hori; 5 arii; două dansuri transilvănene, chindie și un cîntec. Stilistic, aceleași atribute ca și în celălalt volum. Menționăm că *Sîrba lăptăreselor* nu e alta decît cunoscuta *Sîrba lui Pompieru.* Tot aici apare și *Bîr, oiță* care, de asemenea, a fost preluată de G. Enescu în *Rapsodia română nr. 1.* Ca regulă, Z. Dimitrescu, la început, încadrează speciile (genurile) conform titlului, aici sîrbe, după care devine inconsecvent și introduce și alte specii. Ca document de epocă și această colecție e concludentă.

Că întocmirea unor așa-zise culegeri era destinată necesităților repertoriale și nu conservării melodiilor populare, o demonstrează și publicațiile pentru anume instrumente. Astfel, Luigi de Santis dă la iveală *Divertisment brilliant, Arii românești,* op. 6, pentru flaut și pian, în care se înlănțuiesc diferite melodii populare. Mai apropiate de tipologia unei antologii folclorice sînt cele două caiete cu denumirea *Album național,* „culegere de arii și danțuri naționale" aranjate pentru flaut de Petre Elinescu (Edit. J. Feder). Albumul cuprinde în total 40 de piese alese cu gust, din noianul melodiilor de circulație, ceea ce înseamnă că au fost introduse și piese de autor, romanțe, cîntece patriotice. Privită prin această prismă diversă, nu poate fi vorba de o „culegere" folclorică, ci de o „culegere" de piese pentru flaut. Mai trebuie accen-

---

[27] Iată conținutul colecției, nu înainte de a preciza că, atunci cînd nu e trecut numele unui muzician de la care provine respectiva melodie, înseamnă că e preluată de către Z. Dimitrescu. 1. *Sîrba lui Gogan;* 2. *„Opinca". Sîrba* aranjată de I. Sibianu; 3. *Sîrba lăptăreselor,* Sandu Aser Eschenazy; 4. *Ca pe vale,* sîrba din gura lăutarilor; 5. *Sîrba vagabonzilor,* din gura lăutarilor; 6. *Sîrba oltenească,* din gura lăutarilor; 7. *Haidea, haidea, mă! Sîrba,* G. A. Dinicu; 8. *Sîrba precupețelor din hală,* E. Kompanski (E. K. Niedola); 9. *Sîrba pescarilor,* C. Decker; 10. *Sîrba cîrnilor;* 11. *Sîrba căruțașilor;* 12. *Sîrba bărbierilor,* C. Decker; 13. *Sîrba liberalilor,* C. Decker; 14. *Sîrba spițerilor,* C. Decker; 15. *Sîrba polițailor,* C. Decker; 16. *Sîrba preoteselor,* C. Decker; 17. *Sîrba sacagiilor;* 18. *Sîrba cîrciumarilor;* 19. *Sîrba Bălășica;* 20. *Sîrba ofițerilor,* C. Decker; 21. *Sîrba avarilor;* 22. *Sîrba croitorilor,* C. Decker; 23. *Sighișoara.* Dans transilvănean; 24. *Sîrba văduvițelor,* C. Decker; 25. *Bîr, oiță.* Cîntec; 26. *Ca la Lugoj.* Dans transilvănean; 27. *Chindia călugărițelor,* C. Decker; 28. *Sîrba bradului,* C. Decker; 29. *Sîrba dușmanului,* C. Decker; 30. *Sîrba paraponiștilor,* C. Dimitrescu (violonist); 31. *Sîrba bragagiilor;* 32. *Hora țărăncuțelor,* C. Decker; 33. *In loc să dai cu biciul.* Arie din *Rotarul;* 34. *Aria Aninoasa;* 35. *Vine Iancu.* Arie transilvăneană; 36. *Dar ce-mi pasă mie, zău.* Arie populară; 37. *Jsa-jsa-sa.* Horă; 38. *Sîrba brutarilor;* 39. *Ha-ha-ha.* Horă; 40. *Vlăduțu mamii.* Arie; 41. *Hora boerească.* Aranj. de I. Sibianu; 42. *Hora cobzarului.* Din gura lăutarilor; 43. *Hora preoteselor;* 44. *Frumușica.* Hora. Din gura lăutarilor; 47. *Hora lui Radu Calomfirescu.* Din gura lăutarilor; 48. *Hora de la Mușetești.* Din gura luătarilor; 49. *Hora Sburdalnica.* Din gura lăutarilor; 50. *Suvenirul Juneții.* Horă din gura lăutarilor.

tuat faptul că, din unele volume, nu rezultă limpede ce fel de material e folosit, noțiunea de culegere neimplicînd o expediție de teren, special concepută, care să ofere material inedit, ci o întocmire cu piese aflate la îndemînă. Fără îndoială, pentru flautiști, ariile și danțurile din *Albumul* profesorului P. Elinescu[28] erau foarte utile, dar nu și pentru știința folclorului. Și în editura lui C. Gebauer, P. Elinescu publică în 2 caiete: *Colecțiune de cîntece populare*, aranjate pentru flaut.

Robert Klenck este autorul a două caiete de *Arii și danțuri populare* pentru vioară și pian, ce totalizează 22 de piese, marea majoritate nenominalizate, fără a-și atribui merite de culegător. Piesele cu denumire conturează sfera genurilor: 3. *Horă;* 4. *Arie populară transilvăneană;* 6. *Bătuta;* 9. *Hora;* 10. *Arie din Baba Hîrca;* 12. *Hora;* 14. *Hora;* 16. *Brîul;* 18. *Hora* (*Mirele României* de Al. Flechtenmacher); 20. *Hora;* 22. *Hora.* Cum R. Klenck, ca și P. Elinescu erau autorități în domeniul instrumentului lor, melodiile au pregnanță sonoră datorită facturii adecvate în care sînt redate.

Două aspecte aparte dorim să relevăm: prezența vie în conștiința epocii a creației lui A. Flechtenmacher și interesul pentru folclorul românesc din Transilvania. Două „arii" sînt incluse și în *Airs nationaux roumains* de Anton Kneisel, transcrise tot pentru vioară și pian. Pentru vioară și pian publică și G. Fotino: *Cîntece populare române* în două caiete, primul avînd următorul sumar: *Mîndruliță de la munte* de G. Ștephănescu; *Două steluțe* de G. Scheletti; *Hora Jatropulo; Hora țigănească; Unde ești! Unde ești!* de G. Cavadia; *Despărțirea* de G. Cavadia; *Știrba* — hora de L. Wiest; *Cimpoiu sîrbesc* de L. Wiest; *Sîrba „Revizuirea Constituției"; Marșu lui Mihai.* După cum se vede, multe piese de autor.

Gh. Ciobanu în Prefață la *Pagini din Istoria muzicii românești* de G. Breazul, vol. V, București, Edit. muzicală, 1981, p. 15, arată că această colecție „. . . conține 5 melodii de dans — creații lăutărești, în «stil lăutăresc» — 4 romanțe și marș."

Violistul român „culegere de arii și dansuri naționale aranjate" de Leopold Stern, pentru vioară sau mandolină, cuprinde 24 de piese, păstrînd produsul în înfățișarea nudă, deci, într-o avantajoasă factură instrumentală[29].

---

[28] Indicăm piesele din caietul secund: 21. *Doina Oltenească* de E. Cioran (în fond, e cunoscuta melodie, într-o altă variantă); 22. *Hora boierească* 23. *Deșteaptă-te, române;* 24. *Sîrba suprimaților;* 25. *Măi, Ungure, Măi!.* Arie populară (e cunoscuta *Doina Hașului*); 26. *Hora din Văleni* — Christachi Ciolacu; 27. *Mîndrò, unde înserezi* — romanță națională de O. Spirescu; 28. *Hora de la Iași;* 29. *Am un leu și vreau să-l beau* — Arie populară; 30. *Cîntecul fluierașului* — din feeria lui George Ștephănescu; 31. *Una cu una face două;* 32. *Hora Ploieșteanca;* 33. *Ochii tăi frumoși și limpezi* — romanță populară; 34. *Brîul.* Dans național; 35. *Coroana femeiască* — Arie populară; 36. *Sîrba lui don Vagmistru* de P. Naian; 37. *Popa zice că nu bea* — Arie populară; 38. *Dura* — Arie națională; 39. *Cîntecul lui Iancu* — Arie populară din Transilvania; 40. *Ciocîrlia* — Arie națională.

[29] Piesele sînt: 1. *Hora din Penteleu;* 2. *Sîrba;* 3. *Dragă fetițo;* 4. *Adio de la Patrie;* 5. *Hora melcului;* 6. *Mocăneasca;* 7. *Era noapte întunecoasă,* vals; 11. *Românul;* 12. *Străin fără nume,* romanță; 13. *Kindia;* 14. *Florica,* arie din *Baba Hîrca;* 15. *Dansul Bogcegiului;* 16. *Hora Unirii,* arie populară; 17. *O, mai rămîi,* romanță; 18. *Barcarola;* 19. *Transilvania;* 22. *Jianului;* 23. *Banul Mărăcine,* bătută și 24. *O pasăre arbore,* arie populară.

Scanned with OKEN Scanner

Piesele sînt departe de a fi populare, în sensul de creaţii orale. Dar este curios cît de prompt se răspîndesc unele piese. Cele două dansuri din Transilvania — *Ciutulica* şi *Crăiasa* le-a preluat din *Iedera* lui Sequens, abia apărută.

Pentru că sîntem la acest capitol, anticipativ, să-l menţionăm şi pe Gheorghe A. Dinicu care publică la J. Feder, deci după 1900: *Cîntece româneşti* pentru vioară sau mandolină. Sînt iarăşi două caiete ce cuprind 10 şi, respectiv, 9 piese, avînd autor, cu excepţia uneia.[30] Este pilduitoare meticulozitatea lui Gh. A. Dinicu, care nu pregetă să indice autorii pieselor, ceea ce poate fi o garanţie pentru colecţie.

Titus Cerne a publicat, în Editura revistei ieşene *Arta, Cîntece populare*, ca fascicule cu două-trei melodii, „notate şi armonizate" pentru pian. Nu putem preciza numărul acestor cîntece ce se încadrau în stilul pianistic nepretenţios, dar putem menţiona: *De brîu, Hora, Cărăşelul* . . . Înainte de 1918 mai sînt şi alţi culegători, între care I. Niţescu, care a adunat circa 50 de melodii prelucrate de Dr. Obedenaru şi întregite pînă la 100. Din păcate, nu cunoaştem unde se păstrează.

Pentru a le avea, probabil, publica sub formă armonizată, le-a remis muzicianului italian Parisotti, care nu se ştie ce a făcut cu ele.[31] Tot la Iaşi a strîns melodii şi Antonaş Munteanu.

T. OPRESCU CONTINUĂ MUNCA SA DE CULEGERE

Pe T. Oprescu l-am mai întîlnit cînd am evocat concursul din 1848 pentru cîştigarea premiului Academiei Române pentru cea mai bună colecţie de muzică populară. Deşi prezentase *Colecţiune de cîntece naţionale profane şi religioase, 100 bucăţi*, nu obţinuse nimic, cu toate că întrunea condiţiile stabilite de a avea . . . „bas şi cuvintele puse sub note"[32], a fost considerată mică, avînd prea puţine piese. Concursul fiind amînat, T. Oprescu se pre-

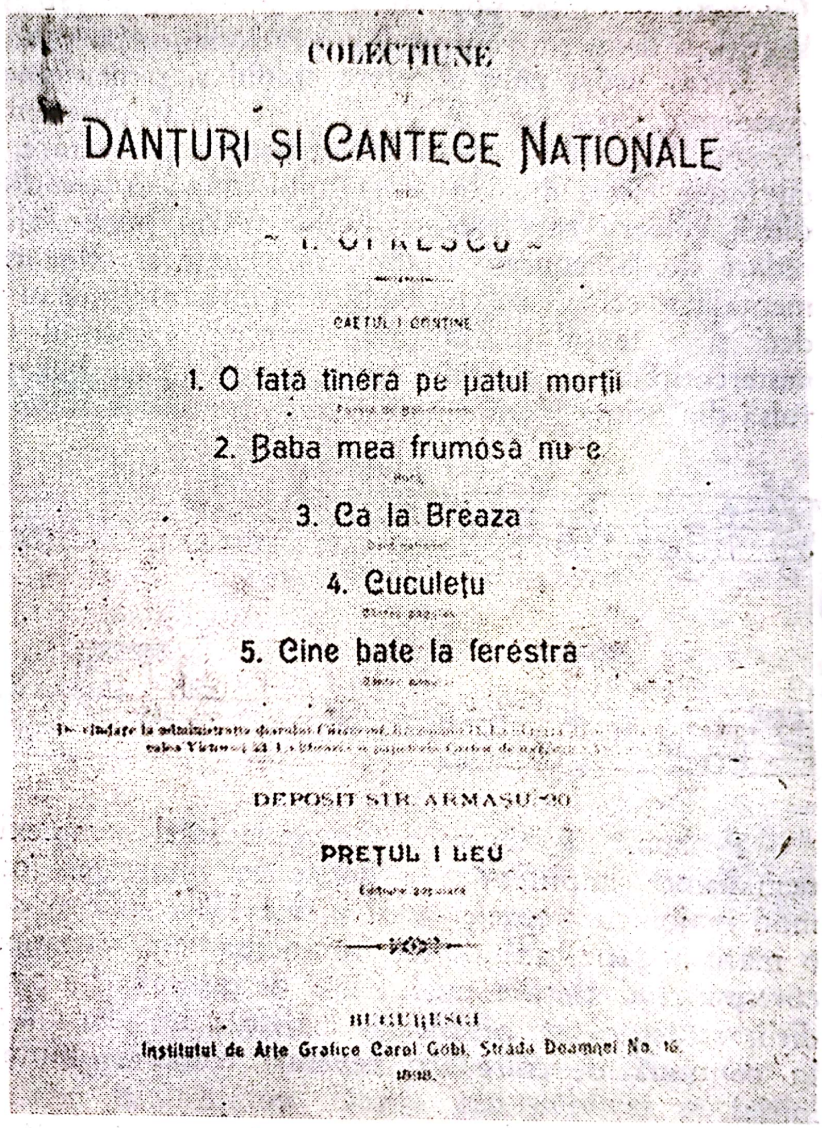
[30] Să reţinem aceste piese, deoarece, deşi au autor, multe au originea prezumtivă ancorată în melosul popular. I — 1. E. Caudella — *Ochii albaştri-s drăgălaşi;* 2. Paraschiv — *După fragi şi după mure;* D. G. Florescu — *Steluţa;* 4. Ştefan Iulian — *Plînge Bistriţa în vale;* 5. Cavadia — *Adio;* Tache Popescu — *Du-te, dor, la badea-n sîn;* 7. G. Ştephănescu — *Mîndruliţă de la munte;* 8. Const. Rădulescu — *La noi sînt codrii verzi de brad* (doină); Lică Ştefănescu — *Hora lui Lică;* 10. L. Wiest — *Nuntă ţărănească* (fantezie românească); II — 1. Tache Popescu — *Frunzuliţă foi de fag;* 2. Cohen-Linariu — *Hora primăverii;* 3. Scheletti — *Ce te legeni, codrule;* 4. Ştefan Iulian — *Pe malul Jiului;* 5. J. Paschill — *Ochii;* 6. Tache Popescu — *Mi-a zis badea;* 7. G. Ştephănescu — *Cîntecul fluieraşului;* 8. *La cîrciuma din şosea* — arie populară; E. Cioran — *Doina oltenească.* Sumarul acestei publicaţii e semnificativ pentru întregirea galeriei compozitorilor noştri preenescieni.

[31] Idieru, E. N. *Istoria artelor frumoase*, Bucureşti, Tip. Gutenberg, 1898, p. 468.

[32] *Analele Academiei Române*, Seria II, Tom. VI, 1883—1884, Secţiunea I, Bucureşti, Tip. Acad. Rom., 1884, p. 44, cf. Breazul, G. *Patrium Carmen*, op. cit., p. 401—402.

Scanned with OKEN Scanner

zintă și în 1885, dar tot fără succes; G. Breazul, în *Patrium Carmen,* apelînd la revista *Doina* (*I*, nr. 2, 29 ianuarie 1884, p. 4), caracterizează colecția ca fiind bine alcătuită, însă nu conține decît un număr mic de piese, recomandîndu-i-se să se deplaseze în localități pentru a culege din surse nemijlocite. E în această observație o critică ce lasă să se întrevadă neacuratețea


COLECȚIUNE

DANȚURI ȘI CÂNTECE NAȚIONALE

CAETUL I CONȚINE

1. O fată tînără pe patul morții

2. Baba mea frumósă nu-e

3. Ca la Breaza

4. Cuculețu

5. Cine bate la ferestră

DEPOSIT STR. ARMAȘU 90

PREȚUL 1 LEU

BUCUREȘCI

Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, Strada Doamnei No. 16.

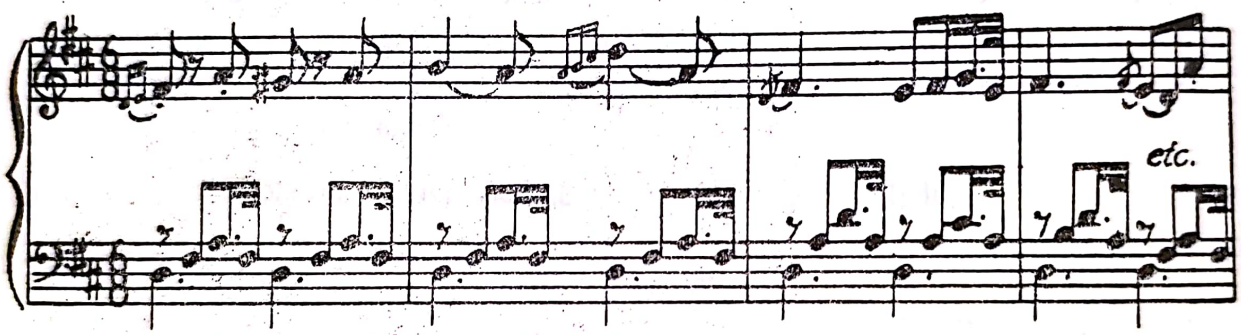
Foaia de titlu a colecției lui T. Oprescu

izvoarelor la care apelase. Și G. Breazul arată că manuscrisul acestei culegeri era pierdut. Ceea ce se cunoaște din truda lui T. Oprescu sînt tipăriturile, din păcate foarte sumare, conținînd cîteva piese. Prima datează anterior istoriei participării sale la obținerea premiului Academiei, deci se poate presupune că n-a intrat în cifra celor 100 de piese. E vorba de *Melodii Naționale Române cînturi și populare aranjate pentru pian,* în 2 caiete și are datarea 1877. *CAIETUL I: Sultănica; M-a trimis la țuică; Aideți, Puică; Hora. CAIETUL II: Lojasca; Ca la Breaza* și *Hora.* Erau piese de factură pianistică modestă, valoroase prin specificitatea lor pregnantă.

Ceea ce ne apare într-adevăr valoros în legătură cu T. Oprescu datează din 1898: *Colecțiune de danțuri și Cîntece Naționale,* însumînd cinci

cîntece. Cum pe copertă e specificat că e vorba de caietul I, se poate presupune că a apărut, sau era plănuit şi un alt caiet, sau chiar mai multe, dar noi n-am găsit, ceea ce ar putea însemna că n-a reuşit să publice decît primul, care conţine: 1. *O fată tînără pe patul morţii* — poezie de Bolintineanu; 2. *Baba mea frumoasă nu e* — horă; 3. *Ca la Breaza* — danţ naţional: 4. *Cuculeţu* — cîntec popular şi 5. *Cine bate la fereastră* — cîntec-popular. Din subtitluri deducem că primul e o melodie cultă.

Acest caiet pare să ofere chipul şi dimensiunea melodiilor prezentate la Academie, deoarece are „başii şi cuvintele puse sub note", adică, atunci cînd e cazul, T. Oprescu nu se mărgineşte la prelucrare, ci inserează, între portative, cuvintele cîntecului. În acest mod, după Anton Pann, avem una dintre cele dintîi colecţii care nu neglijează textul poetic al cîntecului popular, într-o redare duală, concesivă, dînd satisfacţie şi celor care cereau versiune instrumentală şi celor care, pe bună dreptate, pretindeau notarea exactă a cîntecului deci şi a textului. Mai mult, acompaniamentul instrumental e mai variat, nestereotipic, iar melodia propriu-zisă apare bogat ornamentată, ceea ce rezultă din prima frază a horei *Baba mea frumoasă nu e.*



Probabil, T. Oprescu surprinde fidel complexitatea dansurilor populare, nemaifiind simplificate la datele lor generale. Jocul *Ca la Breaza*, într-un mod major cu treptele a II-a şi a IV-a ridicate şi a VII-a coborîtă, este de o mare bogăţie, axîndu-se, într-o manieră variaţională, pe mai multe celule corespunzînd fiecare unei fraze desfăşurate în patru măsuri. În aceste condiţii, structura se profilează astfel: *a a b c b c d d b c e e f f*. Deci, o mişcare în continuă devenire, cu reveniri tematice minime şi nu printr-un motiv iniţial.

Cîntecul *Cuculeţu* se precizează că aparţine repertoriului vehiculat de Anton Pann, şi are, de asemenea, multe ornamente melodice, înscriindu-se într-un mod minor cu treapta a patra ridicată şi în structura strofică, aceeaşi ca şi în *Cine bate la fereastră*. Aici major-minorul pendulează, prima frază e în *sol* major, a doua, *sol* minor cu treapta a IV-a, iarăşi, urcată.

T. Oprescu era profesor şi, după cum îl prezintă N.E. Idieru, ar fi fost foarte priceput în armonizarea melodiilor populare. Mai mult, se vorbeşte de o armonizare specific românească, ceea ce încă rămîne un deziderat. Notarea cuvintelor între portativele sistemului de notaţie propriu pianului era o noutate.[33]

[33] Idieru, N. E. *Istoria artelor frumoase*. Bucureşti, Tip. Gutenberg, 1898, p. 468.

într-o cronică din *Albina*[34], în care se arată că prea puțin s-a întreprins pentru publicarea melodiilor populare, se elogiază culegerea lui T. Oprescu, deoarece a . . . „păstrat muzicei adevăratul ei caracter românesc, nestricîndu-i ci din contră, întărindu-i acest caracter, printr-o adevărată armonie românească." Aici e punctul nevralgic al acestor cîntece, deoarece tocmai armonizarea e simplistă și stîngace. Or, cronicarul evidențiază calitățile armonizării într-o manieră prea puțin convingătoare „. . . în pian vei auzi și vioara lăutarului român și cobza, cu zdrînga-zdrînga al ei, și totul într-o adevărată și perfectă armonie".

T. Oprescu apare deci, prin prisma acestor piese, ca un muzician apt să noteze cu scrupulozitate melodiile și să le aleagă cu gust, să evite capcana facilității. Notînd și textul, el deschide o perspectivă ce nu poate fi omisă din istoria muzicii noastre.

ALBUMUL LUI GHEORGHE A. DINICU

Numele lui Gheorghe A. Dinicu se pronunță arareori azi, numai în corelație cu *Rapsodiile Române* de G. Enescu, în care sînt citate cîteva melodii din culegerea sa. Cît de nedreaptă e posteritatea! La mai bine de o jumătate de secol, numele acestui muzician e dat uitării, deși, în vremea lui, era foarte cunoscut ca violonist, profesor și compozitor de valsuri, romanțe, polci și, mai ales, arii, hore și sîrbe populare, create sau prelucrate.

Cine a fost acest muzician? Gheorghe A. Dinicu aparține celebrei familii de muzicieni, născut la București în 1863. A urmat cursurile la Conservator; clasa de vioară, ocupînd, în 1893, o catedră ca suplinitor la această instituție. După doi ani, i se încredințează postul de profesor de muzică la *Asilul Elena Doamna*. Face muzică de cameră, concertînd în triouri, cvartete . . . Dedică mult timp compoziției, excelînd în genurile de consum. A fost însă un mare admirator al muzicii populare, al celei lăutărești, cunoscînd-o în cele mai mici amănunte, dată fiind colaborarea cu celebri lăutari. Perioada cea mai fecundă a vieții sale coincide cu publicarea celor cinci volume (broșuri) cu titlul *Dinicu — Album, Colecțiune de arii noi românești*, op. 40, în editura lui Constantin Gebauer, tipărite, cum se obișnuia, la Leipzig, de Oscar Brandstetter. Dar a mai publicat potpuriuri și fantezii *naționale*, surprinzînd cu talent spiritul epocii, în partituri ce au valoarea unor documente fundamentale pentru muzica pe care a cultivat-o. A încetat din viață în 1929, potrivit informațiilor lui Viorel Cosma.

Colecțiunea *Dinicu — Album* este importantă nu atît prin numărul pieselor, cît mai ales prin valoarea lor artistică. Fiecare din cele 100 de arii sau dansuri are o savoare deosebită, datorită gustului cu care au fost selectate și științei cu care au fost notate și aranjate pentru pian, deci conform uzanței vremii, deși, curios, pe foaia de titlu se indică: „Ediție pentru vioară". Adevărul este că scriitura de pian are o particularitate, întîlnită însă în mai toate publicațiile de melodii populare, în portativul superior fiind notată linia melodică ce răspunde însușirilor cerute de tehnica

[34] I. C. *Muzica națională*. În: *Albina*, București, nr. 22, 1 III 1898, p. 681.

violonistică. Pe coperta-tip a caietelor mai este trecută numerotarea I. II. III. IV. Există şi al V-lea caiet, neprogramat iniţial, care a fost conceput şi elaborat în urma succesului de librărie. După toate datele, cele cinci caiete, conţinînd douăzeci de piese fiecare, au apărut la intersectarea vea-

Dinicu-Album

curilor, fiind, credem, cea mai elocventă colecţiune, deci nu neapărat culegere de melodii lăutăreşti. Aceasta înseamnă că Gh. A. Dinicu a preluat şi piese de autor? Firește, dar numai autori de melodii lăutăreşti de mare popularitate. Nimeni nu va şti vreodată ce comportă, în acest caz, noţiunea de autor, putînd fi vorba doar de cel ce avea în repertoriu o melodie populară pe care a auzit-o, deci, preluat-o. Înclinăm să credem că acest sens îl comportă: muzicienii indicaţi au meritul de a fi cizelat, în stil lăutăresc, uşor europenizat, o melodie cu puternice rădăcini folclorice.[35]

[35] Piesele sînt: CAIETUL I: 1. *Hora boerească* — C. Dinicu; 2. *Ploeşteanca* — horă, C. Dinicu; 3. *Hora Angelica* — A. Dinicu; 4. *Souvenir* de Bucureşti, hora — G. A. Dinicu; 5. *Hora Mărioara* — A. Dinicu; 7. *Hora Morii* — G. A. Dinicu; 8. *Hora Verii* — C. Dinicu; 9. *Hora ţigănească;* 10. *Nebotezata,* horă — G.A. Dinicu; 11. *Hora lui Chipan;* 12. *Lelea cu scurteica verde;* 13. *Sîrba lui Pompieru* — C. Pompieru; 14. *Danţul balcanilor* — A. Dinicu; 15. *Sîrba de la Paris* —

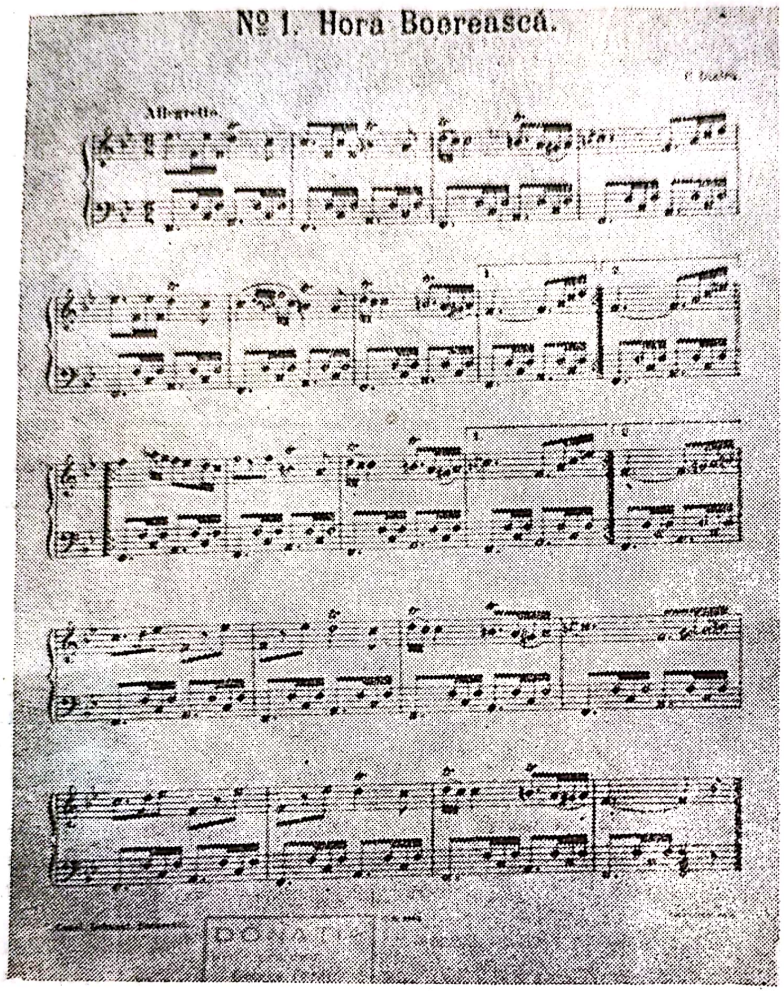
Din totalul de 100, cele mai multe piese sînt folclorice, neprecizate ca proveniență, deci populare — 38; Gh. A. Dinicu — 24 (scria G. A. Dinicu, în ultimul caiet cu Gh. A. Dinicu); C. Dinicu — 10; A. Dinicu — 9; X (muzician neindicat) — 3; C. Pompieru — 2; Dumitrache Ochialbi — 2; Colțatu — 2; și cîte una: D. Ciolacu, Chipan, J. D. Bîrlan, J. Dinicu, I. Buică, Marin Cîrlig, D. Dinicu, Ochialbi, Marinică și I. Scarlat. Din piesele cu autorul neindicat ar trebui scoase patru care, după titlu, ar putea fi atribuite unor lăutari: Chipan, Dumitrache Ochialbi, Dobrică și Borcea. Sînt cîteva titluri care vorbesc răspicat de compoziții noi în manieră populară, bunăoară sîrba *Maly Fontan* de Gh. A. Dinicu.

Melodiile reflectă gustul muzical folcloric bucureștean în care se vehiculau și melodii moldovene, oltenești, transilvănene. Cu toate că Gh. A. Dinicu precizează „arii noi", spectrul ne apare ca eterogen, numeroase conțin inflexiuni orientale: *Hora lăutărească*, dar mai ales *Hora lui Hagiescu*, etalînd un mod de *si* minor cu treptele a IV-a și a VII-a fluctuante, în funcție de desenul melodic. Mai concludent, în sensul vechimii, este, totuși, un alt exemplu, hora *La pridvor*, care este, în realitate, *Hora nr. 3*, din colecția lui H. Ehrlich, preluată ca temă secundară în *Uvertura Națională Moldova* de A. Flechtenmacher.

D. Ciolacu; 16. *Sîrba din Ploești* — G. A. Dinicu; 17. *Sîrba ovreiască* — G. A. Dinicu; 18. *Sîrba noruleț de ploaie* — G. A. Dinicu; 19. *Hora Fini* — G. A. Dinicu; 20. *Hora frumușica* — G. A. Dinicu; CAITUL II: 21. *Lucica*, horă — A. Dinicu; 22. *Hora sdruncinata* — G. A. Dinicu; 23. *Șapte scări*, horă — C. Dinicu; 24. *Hora brutarului* — C. Dinicu; 25. *Plînsul Țigăncii*, horă — *C. Dinicu;* 26. *Hora țambalu* — A. Dinicu; 27. *Legănata hora* — G. A. Dinicu; 28. *Dura* — X (apare înainte la Zographos); 29. *Lozeasca* — X (apare anterior la T. Oprescu); 30. *Hora sburdalnica* — A. Dinicu; 31. *Hora Borcea* — G. A. Dinicu; 32. *Hora bordeiului* — G. A. Dinicu; 33. *Hora Florica* — A. Dinicu; 34. *Hora de la Iași* — Chipan; 35. *Hora mocănească* — X; 36. *Hora Nebuna* — J. D. Bîrlan; 37. *Hora țărănească* — G. A. Dinicu; 38. *Hora tunului* — G. A. Dinicu; 39. *Hora pretențioasă* — A. Dinicu; CAIETUL III: 40. *Sîrba craioveanca* — Buică; 41. *Blondina*, horă; 42. *Hora ursărească; 43. Du-l, du-l, du-l la mănăstire;* 44. *Marița*, horă; 45. *Toarnă, Leano, toarnă;* 46. *Aleargă, Marine, și tu, Constantine;* 47. *Hora lui Bubi* — Pompieru; 48. *Hora crîngului* — G. A. Dinicu; 49. *Hora Dîmbului* — C. Dinicu; 50. *Hora floricelilor* — C. Dinicu; 51. *La livada cu pruni*, horă — G. A. Dinicu; 52. *Garofița*, horă; 53. *Hora oilor* — Dumitrache Ochialbi; 54. *Hora Aurora* — G. A. Dinicu; 55. *Țărăncuța;* 56. *Hora lui Cîrlig* — Marin Cîrlig; 57. *Hora lui Bibicu* — G. A. Dinicu; 58. *Incurcata din Popești*, horă — Dumitrache Ochialbi; 59. *Haidea! Haidea! Mă!!* — G. A. Dinicu: 60. *Sîrba lui Dedu* — G. A. Dinicu. CAIETUL IV: 61. *Hora lui Hagiescu;* 62. *Hora pițicato;* 63. *Vine lelea de la moară;* 64. *Hora Sărita;* 65. *Hora lăutărească;* 66. *Nu voi lume;* 67. *Ce cugeți oare,crudo ?;* 68. *Hora lui Dumitrache Ochialbi;* 69. *Ruguleț;* 70. *Hai Cristei;* 71. *Hora lui Colțatu;* 72. *Hora lui Dinicu* — C. Dinicu; 73. *Sărmană nevasta mea;* 74. *Hora Elena* — D. Dinicu; 75. *Ca la Breaza;* 76. *Sîrba bulevardului* — G. A. Dinicu; 77. *Sîrba lumina electrică;* 78. *Sîrba preoteselor* — G. A. Dinicu; 79. *Brîul;* 80. *Chindia;* CAIETUL V: 81. *Hora lui Dobrică;* 82. *Spune-mi dragă* — Colțatu; 83. *Ca la Breaza;* 84. *Hora florilor* — Ochialbi; 85. *Colea-n vale la fîntînă;* 86. *Hora Nebuna;* 87. *La fereastră* — Marinică; 88. *Hora țărănească;* 89. *La tîrg la Rîureni*, horă; 90. *Logofete Dinule*, horă; 91. *La pridvor*, horă — J. Scarlat; 92. *Tămăioasa*, horă; 93. *Taci, mireasă, nu mai plînge;* 94. *Sîrba măcelarilor* — Gh. A. Dinicu; 95. *Sîrba cum se bate Dunărea* — A. Dinicu; 96. *Popa are două fete* (Arie populară din Transilvania); 97. *Romneasca;* 98. *Cîntecul miresei;* 99. *La Cioplan la crucea-naltă;* 100. *Maly Fontan*, sîrbă — Gh. A. Dinicu.

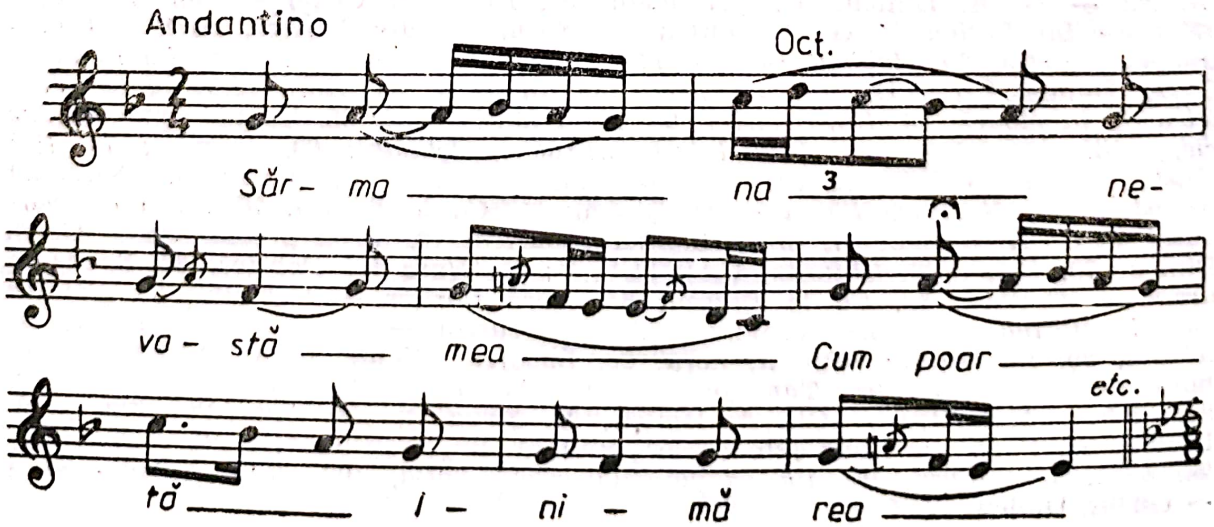
Scanned with OKEN Scanner

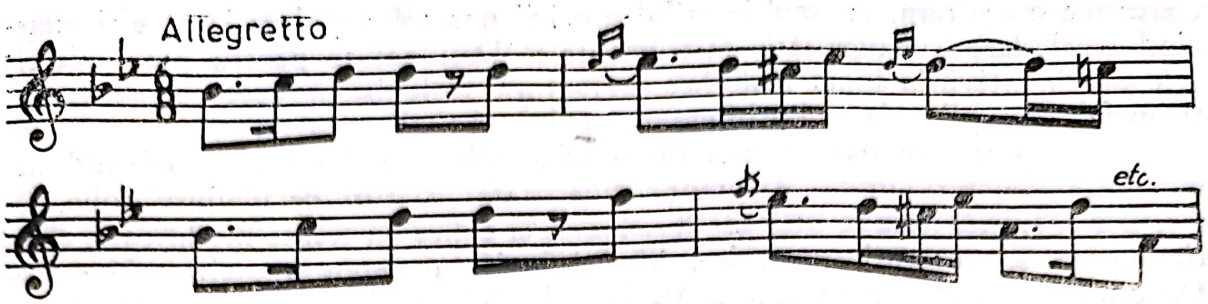
Sînt, apoi, unele melodii de origine vocală, pe care le găsim în *Spitalul amorului* de A. Pann. Astfel sînt *Nu voi lume* sau *Sărmană nevasta mea*, care, alăturate, nu mai prezintă decît vagi contururi asemănătoare, demonstrînd cît



Hora Boerească din Colecţia Gheorghe A. Dimicu

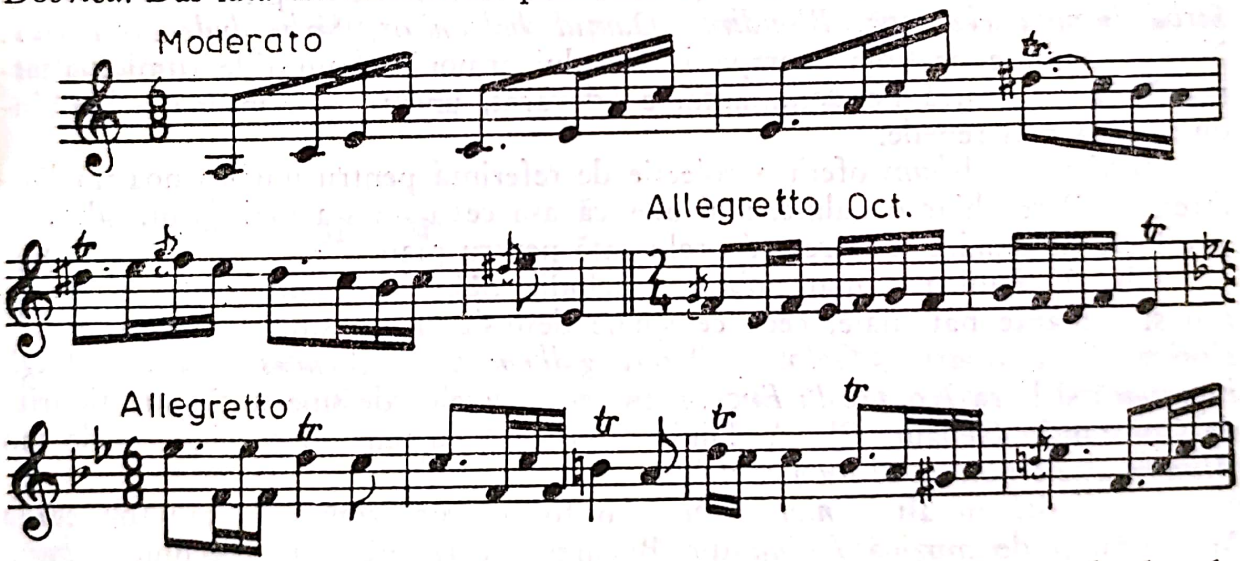
de mult s-au schimbat cîntecele în transcrierea lor instrumentală. Vom exemplifica prin cîteva măsuri, nefiind nevoie de comentarii.





Ce enormă permutare! Ce mare diferență! Varietatea mai comportă și o altă categorisire: melodii orășenești și sătești; cîteva sînt chiar prin titlu prezentate ca atare: *Horă țărănească*, două, diferite, *Țărăncuța*. Cîteva au o structură diatonică, un modalism natural, fără alterări de trepte: *Ca la Breaza* (iarăși în două ipostaze). Cîteva trădează influența muzicii țigănești — *Hora țigănească* și *Lelea cu scurteica verde*.

Gh. A. Dinicu aduce, într-adevăr, ceva nou în colecțiunea sa; este stilul lăutăresc puternic influențat de muzica europeană, mai precis, de stilul violonistic, manifestat prin ponderea însemnată a pasajelor de virtuozitate, a unei melodicități, uneori, de un ambitus ce acoperă două octave, a formulelor melodice arpegiate, pizzicato-urile (*Hora pițicato*), a cadențelor ce pregătesc rezolvarea pe tonică, iarăși prin arpegii. Edificatoare în acest sens este *Hora lui Dobrică*. Dar iată cîteva formule predilecte din alte melodii.



Nu este deloc întîmplător că acest muzician surprinde elementele de tehnică instrumentală ale marilor lăutari — violoniști de la sfîrșitul veacului trecut, care erau elevi, absolvenți ai Conservatorului, dar cîntau muzica populară, avînd o tehnică instrumentală de factură clasică. Lăutarii urmăreau marii violoniști ai vremii care concertau la București, și anumite pasaje, rezolvări tehnice, le preluau imediat. Să nu scăpăm din vedere că lăutarii noștri concertau în marile centre muzicale europene și se modelau pentru a răspunde exigențelor publicului respectiv, asimilînd procedee de veleitate instrumentală, ca să nu mai vorbim că, din cînd în cînd, intrau în contact direct cu marii virtuozi, admirîndu-i și lăsîndu-se admirați de către aceștia, bunăoară de P. Sarasate. Privită prin această prismă, colecțiunea lui Gh. A. Dinicu apare clar că

constituie o cotitură, un salt în stilul muzicii noastre populare lăutăreşti, marcînd escaladarea virtuozităţii instrumentale. Deşi notate pentru pian, piesele sale au, în privinţa liniei melodice, o factură violonistică, ceea ce poate, într-un fel, să explice de ce l-a interesat pe tînărul G. Enescu.

Configuraţia modală a melodiilor din *Album* e dominantă, oferind nenumărate structuri, într-o derutantă diversitate. Alături de moduri: eolic, ionic, doric, frigic, lidic se află moduri ionice şi eolice cu trepte modificate, chiar fluctuante, şi structuri cromatice. Modul ionic apare cu treptele a II-a şi a IV-a urcate; a II-a urcată şi a VII-a coborîtă; a IV-a urcată; a VI-a şi a VII-a coborîte; a II-a coborîtă, a VI-a şi a VII-a urcate; a II-a coborîtă; a III-a şi a VII-a mobile. Modul eolic: treapta a II-a fluctuantă şi a V-a coborîtă; treptele a IV-a şi a VI-a urcate şi a VII-a coborîtă; treapta a V-a urcată, iar a VI-a şi a VII-a oscilante; treapta a IV-a urcată, în timp ce a VII-a e coborîtă; treptele a IV-a şi a V-a sînt şi urcate şi coborîte; treptele a II-a şi a VI-a coborîte, iar a IV-a e urcată. Probabil mai sînt şi alte exemple. Ce e interesant, că în unele piese, treapta a II-a, fiind urcată şi coborîtă, se realizează structuri ce pun în evidenţă octava micşorată. De alte intervale, precum secunde mărite, cvarte mărite sau succesiuni de secunde mici, nu mai vorbim. Apoi, bogăţia modală e amplificată de faptul că, de regulă, piesele sînt articulate de mai multe secţiuni, fiecare avînd o altă configuraţie modală sau, între secţiunile exterioare şi cea medie, se conturează un asemenea contrast.

Cîteva piese sînt tributare gustului bulevardier deconspirat şi de titluri: *Sîrba lumina electrică, Blondina, Danţul balcanilor, Sîrba bulevardului* . . . Nici o evoluţie pe linia acompaniamentului armonic, figuraţiile ritmice alternează de pe tonică pe dominantă, e adevărat, uneori, cu septimă, schimbîndu-se ceva mai repede.

Dinicu — Album oferă o colecţie de referinţă pentru muzica noastră lăutărească. Pare chiar o culme, mai ales că aşa ceva nu s-a mai făcut, adică, o antologie de muzică lăutărească prelucrată pentru pian.

Gh. A. Dinicu a mai publicat melodii. Sub titlul *Dîmboviţa*, grupează arii şi romanţe naţionale, ceea ce spune desluşit că nu sînt numai piese folclorice: *Luna doarme, Gelozia, Pasere galbenă-n cioc, Iubesc, iubesc, Dragă inimioară* şi hora *Noapte la Enescu*. În seria pieselor de sine stătătoare tipărite de Constantin Gebaur, Gh. A. Dinicu figurează cu mai multe piese, unele din *Album*, altele noi, ca *Hora ferăstrău, Ciocîrlia* . . .

În sfîrşit, un alt *Dinicu Album*, o formă comprimată, apare sub egida Magazinului de muzică *Doina* din Bucureşti, care preia din vechiul *Album*, şi din alte tipărituri, „18 dintre cele mai populare şi frumoase arii şi dansuri naţionale pentru vioară solo de profesor Gheorghe A. Dinicu". E o selecţie făcută în memoria lui . . . deci după 1929, în consecinţă, nu putuse influenţa sub această formă pe G. Enescu. Într-adevăr, colecţia reuneşte cele mai cunoscute piese din publicaţiile lui Gh. A. Dinicu, fiindu-i atribuite, deşi acesta menţionase drept autori-informatori pe lăutari celebri. Înseamnă că memoria e scurtă uneori . . . Piesele acestui *Album*, într-adevăr destinat violoniştilor, deoarece ariile şi dansurile sînt notate în stimă de vioară, sînt: 1. *Hora lui Dobrică*; 2. *Sîrba lui Pompieru*; 3. *Hora lui Zaharie*; 4. *Hora şapte scări*; 5. *Sîrba cum se bate Dunărea*; 6. *Ca la Breaza*; 7. *Brîul*; 8. *Hora Borcea*; 9. *Hora lui Chipan*; 10. *Hora preoteselor*; 11. *Hora Marioara*; 12. *Hora boerească*; 13.

Hora ploieșteanca; 14. *Norulet de ploaie;* 15. *Hora Țigănească;* 16. *Sîrba Dîmboviței;* 17. *Hora Florica;* 18. *Ciocîrlia.* Cu excepția a două, toate sînt preluate din caietele *Albumului* cu factură de pian, minus al treilea. Am pomenit deja culegerea întocmită de el: *Cîntece românești* pentru vioară.

Melodii populare sînt folosite de către Gh. A. Dinicu în potpuriul *Florile cîmpului,* excluzînd valsurile și romanțele; acestea sînt: *Hora lui Zaharia, Am un leu, Sîrba bulevardului, Muma lui Ștefan cel Mare, Hora lui Dobrică, Hora mitocanca, Mureșanca, Românul, Hora ploeșteanca, Hora Borcea, Romaneasca, Hora morii, Hymn național, Dantul Înfocata, Cum se bate Dunărea — Sîrbă.*

Mai există un potpuriu național compus de Gh. A. Dinicu: *Buciumul Carpaților,* care nu departajează și nu indică decît o parte a citatelor: *Hora, Românul, De-aș fi iubit-o, Frumușica, Cînd nu mai aveți credință, Hora lui Chipan, Sărutul, Hai Cîrstei, Nu te teme, Doi ochi, Sîrba lui Pompieru...* deci, pe lîngă melodii populare lăutărești, se includ din ce în ce mai multe romanțe...

În fantezia națională *Între brazi,* citatele, mai puține, nu mai sînt menționate, înlănțuirea lor fiind mai organică. Migrarea pieselor era un fenomen curent, și Gh. A. Dinicu i s-a conformat. Un fapt apare indiscutabil: valoarea de documente sonore a ariilor și dansurilor, admirabil surprinse de către violonistul Gh. A. Dinicu, care s-a aplecat cu atîta dragoste și venerație spre muzica românească, marcînd o contribuție de referință, care nu poate fi uitată fără riscul de a se scăpa din vedere un moment de apogeu al repertoriului artei lăutărești.

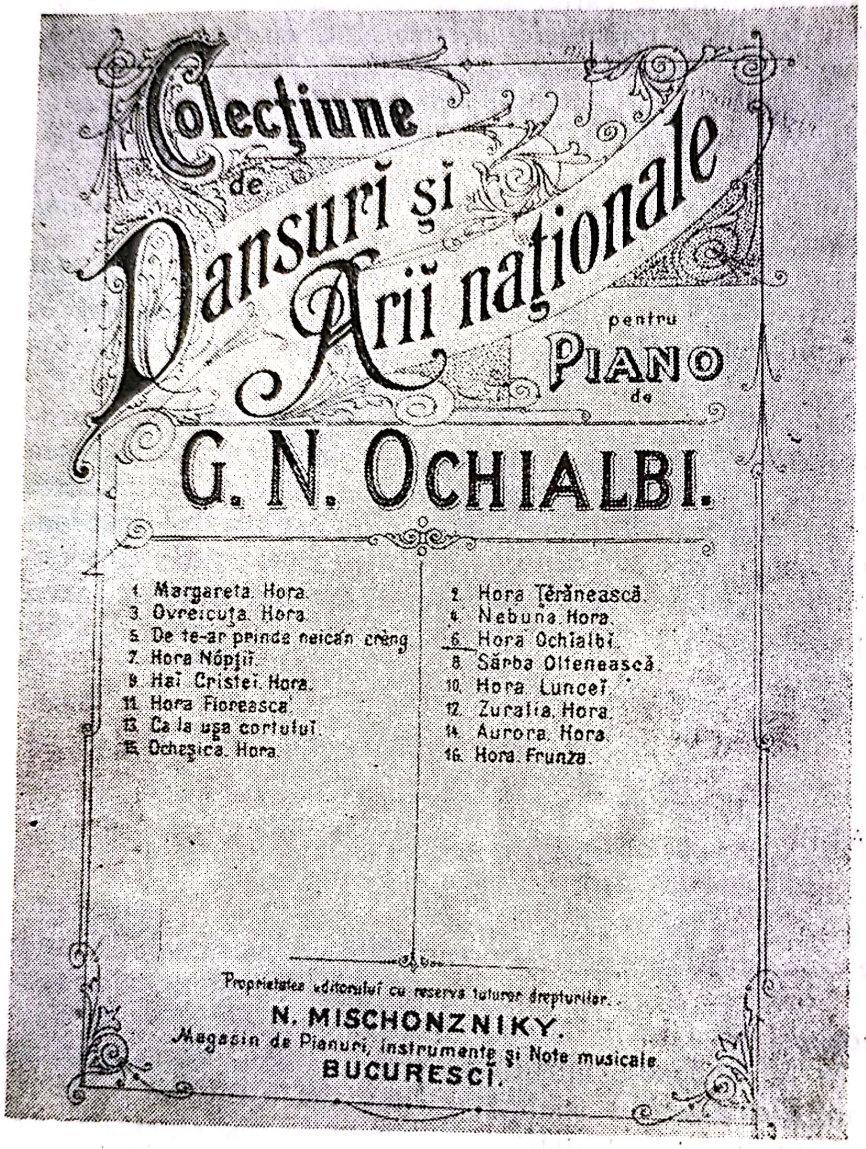
GEORGE N. OCHIALBI

O colecție despre care iarăși nu se mai pomenește, o datorăm lui George N. Ochialbi, vestitul lăutar care a dus faima muzicii noastre peste hotare. Probabil, avînd precedentul lui Gh. A. Dinicu, a tipărit o *Colecțiune de dansuri și arii naționale,* în fascicule ce cuprindeau cîte una sau două piese, în aranjament pentru pian. Deoarece nu se menționează nici o altă sursă de informare, bănuim că dansurile și ariile aparțineau bogatului său repertoriu, neexcluzîndu-se posibilitatea ca să-i aparțină și ca creație, de esență folclorică.[36] Cele 16 piese sînt: *Margareta* — horă, *Hora țărănească, Ovreicuța* — horă, *Nebuna* — horă, *De te-ar prinde neica-n crîng, Hora Ochialbi, Hora nopții, Sîrba oltenească, Hai, Cristei* — horă, *Hora luncei, Hora Floreasca, Zuralia* — horă, *Ca la ușa cortului, Aurora* — horă, *Ocheșica* — horă și *Hora Frunza.*

Elementele definitorii, care conferă colecției sale o linie distinctivă, constau în formulele specifice fiecărei piese, pe linia unui model stilistic global pe care-l întîlnim și la Gh. A. Dinicu. G. N. Ochialbi a fost un muzician ra-

[36] G. N. Ochialbi avea și compoziții, între care: *Moscova,* potpuriu rusesc pentru pian.

finat, piesele sale evidenţiind un deosebit relief. Melodiile comportă traiectorii curioase în diversele colecţii. Unele îşi păstrează individualitatea şi titlul, altele, dimpotrivă, apar sub diverse denumiri. *Hora boerească* din *Dinicu — Album*, specificată ca datorată lui C. Dinicu, la G. N. Ochialbi devine fraza



Pentru pian îşi alcătuieşte colecţia şi G. N. Ochialbi

cu care începe, descendentă, uşor modificată: *Hora Ochialbi*. Asemenea permutări sînt frecvente.

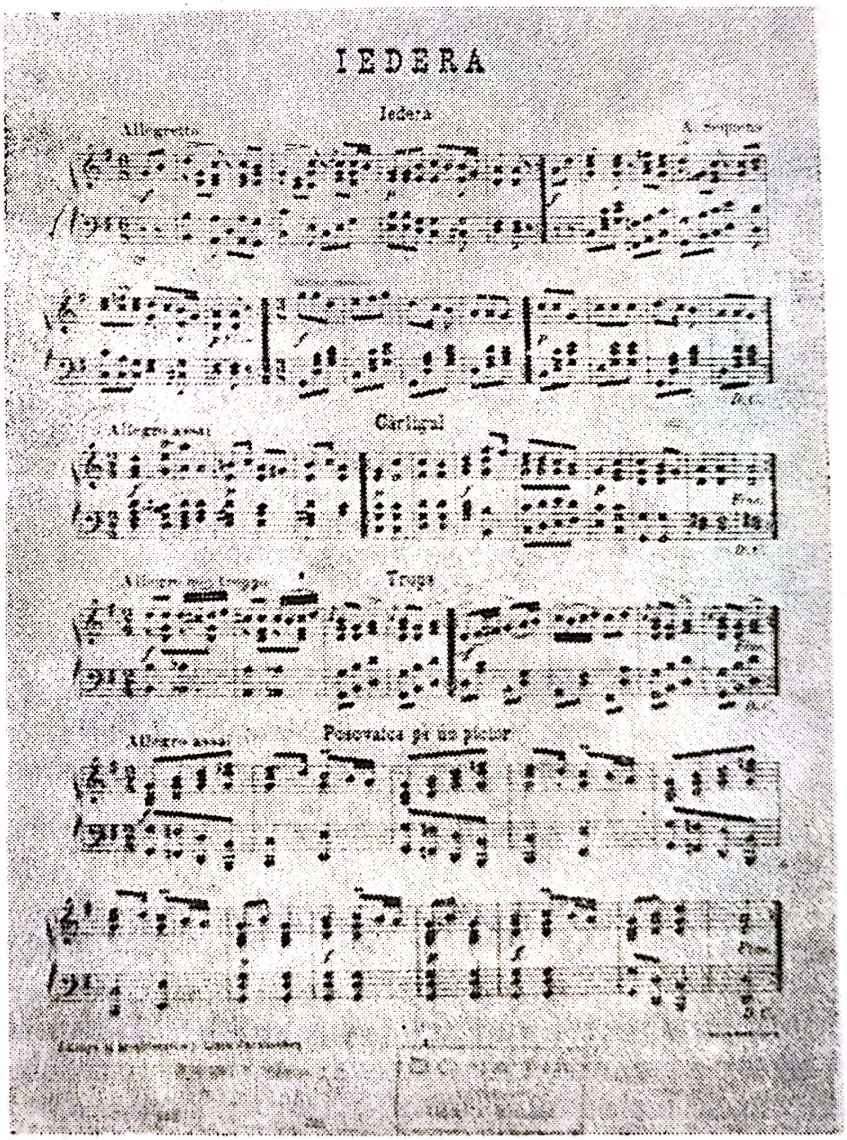
ALTE COLECŢII — I. WIEST

Profesorul de pian de la Conservator, fiul lui Ludovic, are preocupări pentru alcătuirea unui repertoriu naţional, concretizat în *Şase piese în formă*

de dansuri românești (rumänischen Tanzformen), care sînt, în fond, melodii folclorice: *Brîu, Hora, Bătuta, Hora, Bătuta, Brîu.* Fără a etala o factură pianistică pretențioasă, aceste piese sînt semnificative pentru reliefarea caracterului românesc, prin structura modală, melodică, metro-ritmică, pornind de la modele cunoscute.

ANTON SEQUENS — „IEDERA"

Și acest muzician și-a arătat prețuirea pentru muzica românească în mai multe compoziții ce prelucrează cîntece și jocuri. Probabil cea mai reprezen-



Anton Sequens — *Iedera*

tativă este *Iedera* (jocuri poporale din jurul Caransebeșului), pentru pianoforte, avînd precizarea „aranjată" de . . . care înseamnă, în adevăratul sens al cuvîntului, un aport consistent manifestat mai ales în armonizare și în scriitura pianistică, servind linia melodică, deci modelul inițial. Sînt menționate structurile

primare melodice și formulele cadențiale, de cele mai multe ori, de esență modală, dorică. Melodiile acestea au un colorit aparte, necontaminat decît sporadic de inflexiuni cromatice. Prin configurația lor frazală, piesele se determină prin juxtapunerea cîtorva fraze, sau mici secțiuni de două, patru, șase sau opt măsuri, cu sau fără repetări, oferind construcții complexe ternare. *Iedera*,

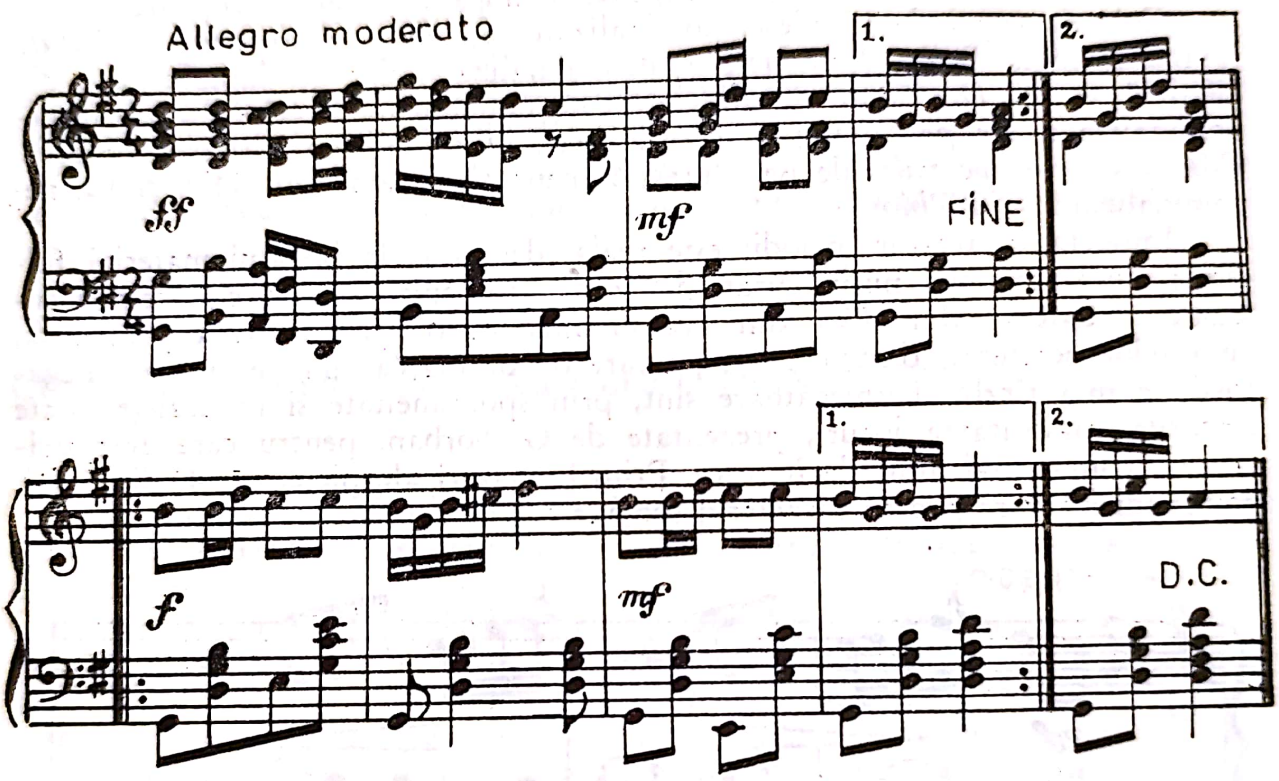
Anton Sequens

prima piesă, are forma: *A* (*abc*), *B* (*cd*), *A*(*abc*), *Poșovoaica pe amîndouă picioarele* e monopartită, *Momiru* bipartită etc. Unele secțiuni pot fi în metri diferiți. Piesele sînt: *Iedera, Cîrligul, Tropa, Poșovoaica pe un picior, Poșovoaica pe amîndouă picioarele, Ciocănita, Ciutulica, Doica Fira, Ostrovanca, Crăiasa, Ursa, Rața, Arnindeaua, Blînda* și *Momiru*.

Cele 15 piese prezintă după cum se vede omogenitate prin genurile incluse în culegere, ca și prin zona geografică. Acest aspect este foarte important. Mai reținem limpiditatea stilului, foarte nobil în simplitatea sa naturală. In-

teresante sînt armonizările ce converg, de regulă, spre o finală majoră care este dominanta, creînd o stare expansivă. Este, de fapt, un procedeu caracteristic tarafurilor bănățene, pe care A. Sequens îl preia aidoma. Uneori se întîlnesc secțiuni orînduite în baza contrastului major-minor, acesta avînd și treapta a patra urcată, ceea ce favorizează sonoritatea secundei mărite (*Doica Fira.*)

Concludent pentru muzica populară este *Ciutulica,* cu structura diatonică, formulele melodice și cadențiale specifice românești. În 1899 publică *Musică națională,* care cuprinde „jocurile grănicerilor bănățeni, armonizate pentru pian".



GUILELM ȘORBAN — „10 CÂNTĂRI POPORALI ROMÂNEȘTI"

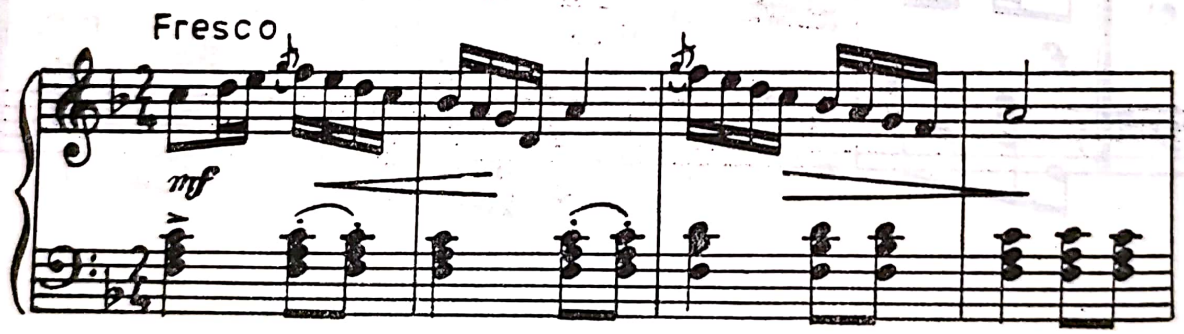
Compozitorul G. Șorban, la fel ca și profesorul său Iacob Mureșianu, a nutrit un viu interes pentru muzica populară. Dovadă sînt piesele folclorice prelucrate, inserate în *Musa română: Din Banat* (nr. 3, 1 martie 1894) și *De pe Someș* (nr. 3, 1 martie 1894). Între anii 1813—1900, publică 12 piese, în patru caiete, sub genericul *Piese lirice și jocuri românești* pentru pian, care, desigur, sînt compoziții mai degrabă, mai ales că una din piese reprezintă variațiuni pe un cîntec popular. Cu toate acestea, izvorul folcloric e cert, ca și preocuparea pentru edificarea unor miniaturi care au susținere în citatul popular. „Piesele" lui G. Șorban sînt: I — *Joc românesc, Hora, Cîntec fără cuvinte;* II — *Joc țărănesc, Vals lin* (creație proprie), *Pe scrînciob;* III — *Variațiuni asu-*

pra — „Zis-a badea c-a veni", Joc românesc, Jocul piticilor (creaţie); IV — *Mazurca* (creaţie), *Ardeleanca, Melancolie* (creaţie). Gust, grijă pentru păstrarea pitorescului folcloric, muzicalitate — iată calităţile acestor piese.

În sfera interesului nostru, cea mai valoroasă contribuţie a lui G. Şorban rămîne *10 Cîntări poporali româneşti* avînd specificat: „culese şi aranjate pentru pian"[37]. Deci, caracterul de culegere e sigur. Importanţa ei constă în publicarea unor melodii de intensă originalitate naţională, păstrînd sonorităţi arhaice.[38] Toate piesele au o simplitate nedisimulată, efect al cizelării seculare. Procedeul pe care l-a urmat G. Şorban a fost, am zice, clasic; a plasat în prim-plan melodia populară pe care a înveşmîntat-o discret, în sonorităţi adecvate, prin acorduri, isoane şi mişcarea ritmică a dansului originar.

Colecţia cuprinde 10 piese, nominalizate sau nu: 1. *Căluşeriul;* 2. *Bătuta* (avînd melodia *Banu Mărăcine);* 3. nenominalizată, dar arătîndu-se că e din Sălaj; 4. la fel, *Din Sălaj;* 5. *Allegretto,* nenominalizată şi nelocalizată; 6. nenominalizată, *De pe Someş;* 7. *Însura-m-aş, însura,* de pe Tîrnava Mare; 8. *Cine n-are dor pe vale,* de pe Mureş; 9. nenominalizată, *Din Sălaj* şi 10. nenominalizată, *Din Chior.*

Importanţa acestor melodii este reală, deoarece, la bogatul material folcloric, curat sau mai puţin curat, din zona Munteniei, Moldovei, avem o culegere ce datează din 1896, din Transilvania, dintr-o zonă foarte pregnantă, cu folclor nealterat, dintr-o zonă pe care o vor marca cum se cuvine culegătorii de mai tîrziu. Fermecătoare sînt, prin spontaneitate şi naturaleţe, toate cîntările, majoritatea jocuri, prezentate de G. Şorban, pentru care autenticitatea a contat mai mult decît orice. Primele măsuri ale piesei nr. 4, din Sălaj, pot fi edificatoare pentru caracterul românesc:



Cum era de aşteptat, G. Şorban urmează calea lui I. Mureşianu, de armonizare canonică, fără nici o abatere de la normele clasice, ceea ce, probabil, a înrîurit asupra alegerii cîntecelor. Indiferent, apare mai presus faptul că această regiune a ţării e prezentă într-o micro-culegere şi că se accentuează parcă tendinţa grupării pieselor pe criteriul zonei geografice originare.

G. Şorban a fost preocupat de culegerea muzicii populare, ceea ce rezultă dintr-o scrisoare ce i-a adresat-o Iosif Popovici, la 10 iunie 1906, de la Viena[39],

[37] Se pare că prima ediţie purta titlul: *10 cîntări poporali din Transilvania.*

[38] Traian Mîrza, în *Folclor muzical din Bihor* (Bucureşti, Edit. muzicală, 1974), p. 18, arată că, între 1896—1900, dirijorul coralei *Hilaria* din Oradea a cules 50 de melodii populare româneşti din satul natal Chişoda — Timiş, apoi melodii din sate bihorene.

[39] Comunicată de Raul Şorban.

informîndu-l despre cele mai perfecționate aparate mecanice de înregistrare. În studiul *Muzica la români*, consideră perfect valabilă hotărîrea adoptată la Congresul de etnologie de la Paris, ca autenticile culegeri sînt făcute cu fonograful. Iată de ce are o părere nefavorabilă despre producțiile folclorice de duzină publicate cu grămada la București, dar nu numai. Opul lui Otto Wagner *Das rumänische Lied*, notițele anonimului *Recueil de danses et d'airs valaque* sînt insuficiente, naive și de multe ori neadevărate! Nici colecțiile lui „Vulpian et consortes" nu sînt demne de a fi luate în seamă. Culegerile lui T. Brediceanu i se par ceva cu totul aparte, iar ale lui B. Bartók ... „corespund cerințelor generale, dar, după modesta mea părere — afirmă G. Șorban — nu corespund exigențelor românești".[40]

Cum se întîmplă adeseori, aceste aspre critici rămîn simple afirmații, neurmate de soluții practice, care să demonstreze modele ideale, mostre indiscutabile de culegeri de muzică populară românească.

De reținut că I. Popovici, în *Muzeul limbei române*, proiecta să acorde „un loc de cinste și cîntecelor noastre, purtătoarele de bucurie și tristețe".

CULEGERILE ȘI PRELUCRĂRILE LUI LEOPOLD STERN

Din pleiada muzicienilor care au prețuit folclorul, face parte și Leopold Stern (1847—1909), important mai mult pentru activitatea sa editorială, decît pentru cea componistică, finalizată în piese instrumentale, potpuriuri: *Carnaval de Bucharest* (I și II). Mai puțin cunoscută este neobosita sa trudă pentru popularizarea folclorului prin tipărituri, întocmind mai multe cicluri, între care *Foi și frunze*, deja amintită, fără să-și asume rolul de autor. E adevărat că nu manifestă o selecție riguroasă, reținînd și numeroase piese de autor, ceea ce înseamnă că prin creație populară avea în vedere ceea ce se cînta.

L. Stern apare și ca autor într-o serie de publicații și manuscrise, dîndu-ne prilejul să distingem două clase de lucrări, pentru pian sau vioară și pian, deci instrumentale, și pentru voce cu acompaniament de pian. Prima cuprinde lucrări publicate, a doua manuscrise, ceea ce înseamnă că sînt inedite. Acestea, de fapt, constituie cea mai semnificativă contribuție. Între culegerile și prelucrările instrumentale și vocal-instrumentale ale lui Stern nu se conturează diferențe stilistice, deoarece zona folclorului în care se cantonează este identică, orășenesc, vehiculat sau nu de lăutari. Provine de aici o mare diversitate, din care nu lipsesc aspectele eterogene produse de multiplele influențe muzicale agrementate de mediul urban.

L. Stern publică *6 danțuri naționale* executate de Moceanu. *Chindia*, *Sîrba*, *Ca la Breaza* și *Hora Regală* fac parte din alte două publicații intitulate:

---

[40] Șorban, Guilelm, Dr. *Muzica la români*. In: *Românul*, Arad, V, nr. 11. 269,9/22 decembrie 1915, p. 1; Sbîrcea, George. *Optzeci ani de la nașterea compozitorului G. Șorban*. În: *Studii muzicologice*, București, 1956, nr. 2, p. 71.

2 dansuri naționale române, avînd înfățișarea unor prelucrări curente pentru pian. Există și o copertă, în franceză, pentru primele două dansuri, respectiv *Chindia* și *Sîrba: Deux danses nationales roumaines.*

Și titulatura, deja foarte vehiculată, *Buchetul* e adoptată de L. Stern pentru o... „colecțiune de arii naționale române, culese și aranjate după adevărata lor esecuțiune pentru pian"... Deci, se vrea autenticitate și se declară. Într-adevăr, în sumar sînt piese folclorice lăutărești; 1. *Sîrba din căruță;* 2. *Mureșanca;* 3. *Măriuca din Lugoj;* 4. *Hora călugărească;* 5. *Hora Moldovenească;* 6. *Brîul;* 7. *Hora babei mele;* 8. *Hora Nuni;* 9. *Hora Melcului;* 10. *Hora boerească;* 11. *Ardeleanca;* 12. *Ca la Breaza II;* 13. *Hora Spătarului;* 14. *Hora Cobzei;* 15. *Hora Dumitreasa;* 16. *Romneasca;* 17. *Hora din Căluși;* 18. *Brîulețul* și 19. *Cimpoiul sîrbesc.*

În 1897 începe editarea seriei de opt caiete: *Zîna Carpaților,* colecție de danțuri naționale în care sînt incluse, cu prioritate, piese instrumentale, jocuri, ceea ce pledează pentru a anumită omogenitate. CAIETUL I: *Sîrba, Hora țărănească, Hora cîmpenească, Arbeasca, Am un foc la inimioară, Hora de la Penteleu, Sîrba de la Vidra, Hora, Cum se bate Oltu* și *Sîrba.* CAIETUL II: *Zuralia I, Ca la moară, Tata socrule, Ca la Breaza, Hora, Cimpoiul sîrbesc, Mureșeanca, Bătuta, Hora lui Tudorachi* și *Sîrba.* CAIETUL III: *Sîrba, Hi, Cumetrița, Hora, Mitocanca, Hora din cobză, Măriuca din Lugoj, Ardeleanca, Ca la Slănic, Brîul* și *Sîrba.* CAIETUL IV: *Hodoroaga, Hora lui Kipan, Hora mică pe stînga, Kindia, Focșăneanca, Hora nebuna, Șchioapa, Ciocîrlia, Hora de la Fieni* și *Serbianca.* CAIETUL V: *Hora Unirei, Are popa două fete, Sîrba mare, Hora din Moroieni, Hora Visu, Căzăceasca, Brîulețul, Sîrba din Balcani, Hora din Căluși* și *Banul Mărăcine* — bătute; CAIETUL VI: *Romanul, Sîrba, Zuralia II, Nae, Nicolae, Pe o stîncă neagră, Ca la ușa cortului, O pasăre albă, Hora Cometul, Resteul,* și *Hora boerească.* Sînt 6 caiete a cîte 10 piese (inițial se plănuiseră șapte), cu un profil destul de limpede, dar viciul de fond al tuturor acestor publicații, eterogenitatea stilistică, nu a fost evitat. Piesele sînt destul de pregnante ca desen melodic, avînd o individualitate distinctă. Din păcate, nu a fost stăvilit excesul de prelucrare, care comportă infestarea cu procedee tehnice lăutărești și cu formule tipologice caracteristice. Materialul este însă interesant datorită bogăției sale numerice (deși, după impunătoarea colecție a lui D. Vulpian, volume cu aproape 100 de piese, par pigmei), și atestării unui repertoriu ce se recomandă prin prezența cam acelorași piese în diferite colecții. Ceea ce e jenant ține de ușurința cu care se reluau piesele în diversele colecții ale aceluiași autor sau colportor, repetîndu-se de-a dreptul abuziv.

Neîndoios, cel mai bogat aport adus de L. Stern, pe linia cunoașterii melosului românesc îl identificăm în cele cinci caiete (aflate în manuscris) ce cuprind 136 de piese cu titlul: *Culegere din cele mai vechi arii române păstrînd toată originalitatea și caracterul lor național, astfel cum au fost cîntate de lăutarii de pe vremuri și transcrise pentru pian ori pentru vioară și pian.* Toate piesele sînt pentru voce și pian, dar precizarea de mai sus înseamnă că se pot executa și la pian, deoarece linia solistă e dublată de instrument. Primele patru

Scanned with OKEN Scanner

caiete conțin cîte 25 de piese, ultimul, 36, dar, spre deosebire de celelalte, unde piesele apar întregi, aici sînt notate numai primele măsuri.[41]

Ce reprezintă această colecție, care pare o retrospectivă a cîntecului românesc, prezentat pentru voce și pian, deși, uneori, caracterul cameral nu se potrivește unor accente specifice marșului patriotic? Este adevărat că autorul nu pretinde decît că a alcătuit o colecție de „arii române", ceea ce motivează orice selecție. Dar recurge la cuvîntul „culegere", ceea ce are darul să deruteze. În fond, L. Stern se conformează normelor contemporane, selectînd cu bună intuiție ariile răspîndite, oferind o antologie în sensul cel mai propriu, începînd cu cîntece patriotice, lirice, romanțe de mahala, epice, satirice, oglindind cu supleție cîntecul din a doua parte a veacului trecut. Nici un autor nu e nominalizat, nici o sursă. Curios, deoarece unele cîntece sînt de origine cultă ca *Adio Moldovei* de A. Flechtenmacher . . .

---

[41] Iată cîntecele. CAIETUL I. 1. *A mea viață tristă;* 2. *În zadar spune;* 3. *Mi-a trimis măicuța;* 4. *Pe mare lină;* 5. *Tobosanca, fata;* 6. *Era noaptea-ntunecoasă;* 7. *E noaptea întuneric;* 8. *Durerea-mi este mare;* 9. *Hora Unirei;* 10. *Du-l, du-l la Mănăstire;* 11. *Adio Moldovei;* 12. *În zadar alerg pămîntul;* 13. *Lizișoara mea;* 14. *Ca un crin de vară;* 15. *Într-o verde grădiniță;* 16. *Iată și noaptea;* 17. *Pieptu-mi bate;* 18. *Mirele României;* 19. *Baba mea;* 20. *Cine bate la fereastră;* 21. *Zdrobită geme;* 22. *Firicel de iarbă neagră;* 23. *Îți aduci aminte;* 24. *Dragosti, tinerețe* și 25. *Tu-mi ziceai odată.*

CAIETUL II: 26. *Bîr, oțiă, bîr;* 27. *Vin de mă iubește;* 28. *Dragă băiețele;* 29. *De ași mai trage;* 30. *S-a stins așa de lesne;* 31. *Căruța poștei;* 32. *Înger cu păr galben;* 33. *Ca robul ce cîntă;* 34. *Două steluțe;* 35. *De-ași fi iubit-o;* 36. *Acum e miezul nopții;* 37. *Nu e fericire mai mare;* 38. *Mai cugeți oare, crudo;* 39. *Destul, destul, ajunge;* 40. *Pe malul mării;* 41. *Măi tătare;* 42. *Hora lui Cuza;* 43. *Colo-n vale;* 44. *Trecui printre Ziorele;* 45. *Iubește, iubește;* 46. *O, păsări, arbori;* 47. *Frumoasă-mi fu viața;* 48. *Cu jale și cu mîhnire;* 49. *Foaie verde leuștean;* 50. *Dor de mare.*

CAIETUL III: 51. *Oh! mi-e dor;* 52. *Vîntul suflă cu dulceață;* 53. *Ciobănașul;* 54. *Am un leu;* 55. *Lelea cu scurteica verde;* 56. *Dragă copiliță;* 57. *Of, of, of, puiule;* 58. *Un june mort la Paris;* 59. *Marițico, lele,* 60. *Dîmboviță, apă dulce;* 61. *Tată Marcule;* 62. *Scăparea-mi este moartea;* 63. *Frunză verde de sibică;* 64. *Ce ai zice copiliță;* 65. *Cînd era de-ntristare;* 66. *Rămîi sănătoasă;* 67. *Ca un glob de aur;* 68. *Strein și fără de nume;* 69. *Luna doarme grațioasă;* 70. *Rătăcesc prin căi străine;* 71. *Te strîngeam în brațe;* 72. *Marița din Buzău;* 73. *Pe o stîncă neagră;* 74. *Mi-am lăsat bordeiu;* 75. *Frunză verde baraboi.*

CAIETUL IV: 76. *Foaie verde baraboi* (variantă n.n.); 77. *Oștile stau față-n față;* 78. *Astăzi fraților români;* 79. *Cuculeți;* 80. *Eu pe el, lelea pe vale;* 81. *Rămîie suvenire;* 82. *Ilenuța de la Piatra;* 83. *Hai dinga, da!;* 84. *Desfă-mi, puică, ce-am făcut;* 85. *Și mi-e dor, mi-e dor;* 86. *Geană-mi de lacrimi;* 87. *Toată noaptea bat la poartă;* 88. *Hai, cumetriță!;* 89. *Meterhaneaua;* 90. *Ochii dulci, negri;* 91. *Floarea albă;* 92. *A mele plîngeri;* 93. *Are popa două fete;* 94. *Pre la inimioara mea;* 95. *Lino, Lino;* 96. *Birul greu;* 97. *Giurgiuveanca;* 98. *Toată iarna ger și frig;* 99. *Fata de la Cozia;* 100. *Mărăcini.*

CAIETUL V: 101. *Frumușica mea;* 102. *Mai treci, iubito;* 103. *Logofete Dinule;* 104. *Ești frumoasă și cochetă;* 105. *Puică, vrei nu vrei;* 106. *Minorină;* 107. *Două inimi;* 108. *Oltenesc;* 109. *Haida, haida!;* 110. *M-ași iubi cu tine;* 111. *Canariță;* 112. *Hora pescarilor;* 113. *Scoboară, Doamne;* 114. *Săbărelul;* 115. *Auzi, lele, popa toacă;* 116. *Raci și scoici;* 117. *Noi, noi cîteși trei;* 118. *Despăgubește-mă;* 119. *Lacrimi de durere;* 120. *Trandafir orb;* 121. *Rabdă, rabdă, sufletele;* 122. *Zoița;* 123. *Adio, Felicia;* 124. *Pasere, privighetoare;* 125. *Spune-mi, puică, vrei;* 126; 127; 128 (fără titlu); 129. *Venind seara de la clacă;* 130, 131, 132, 133, 134. *Dragă neică, nevăstuică;* 135 și 136. *De-o dulce suvenire.*

Cele mai diametrale elemente stilistice sînt surprinse, de la cîntecele diatonice de structură cuplet-refren, ca *Baba mea*, şi pînă la cîntece modal-cromatice, încărcate de melisme, avînd o structură arhitecturală complexă, ca *Dragosti, tinereţe* . . . Curios, unele piese mai vechi, precum *Tu-mi ziceai odată*, existente şi în *Spitalul Amorului*, apar şi la L. Stern, fără nici o modificare esenţială, ceea ce poate însemna că, într-adevăr, s-a respectat în notare felul cum se cîntau.

În acompaniament, L. Stern urmează, ca regulă, linia melodică, dublînd-o de cele mai multe ori, alteori însă preferă un acompaniament armonic nepretenţios, proiectînd îmbogăţirea sonoră a cîntecului. Există o sudură organică între voce şi instrument, chiar dacă factura europeană tinde, din cînd în cînd, spre o simplificare a încărcăturii originare.

Valoarea acestei antologii este, fără îndoială, de natură documentară, surprinzînd, într-o oglindă cristalină, zona stilistică ce defineşte cîntecul vocal românesc al unei etape istorice. Într-un fel, aceste cîntece sînt în consonanţă cu colecţia *Veselia Română, Album de romanţe,* cu deosebirea că selecţia lui L. Stern este superioară.

O colecţie de *Airs populaires roumaines* pentru voce şi pian are şi Hélène Văcăresco, publicînd-o în editura lui Gebauer, la 1900.

COLECŢIA LUI NĂSTASE IONESCU

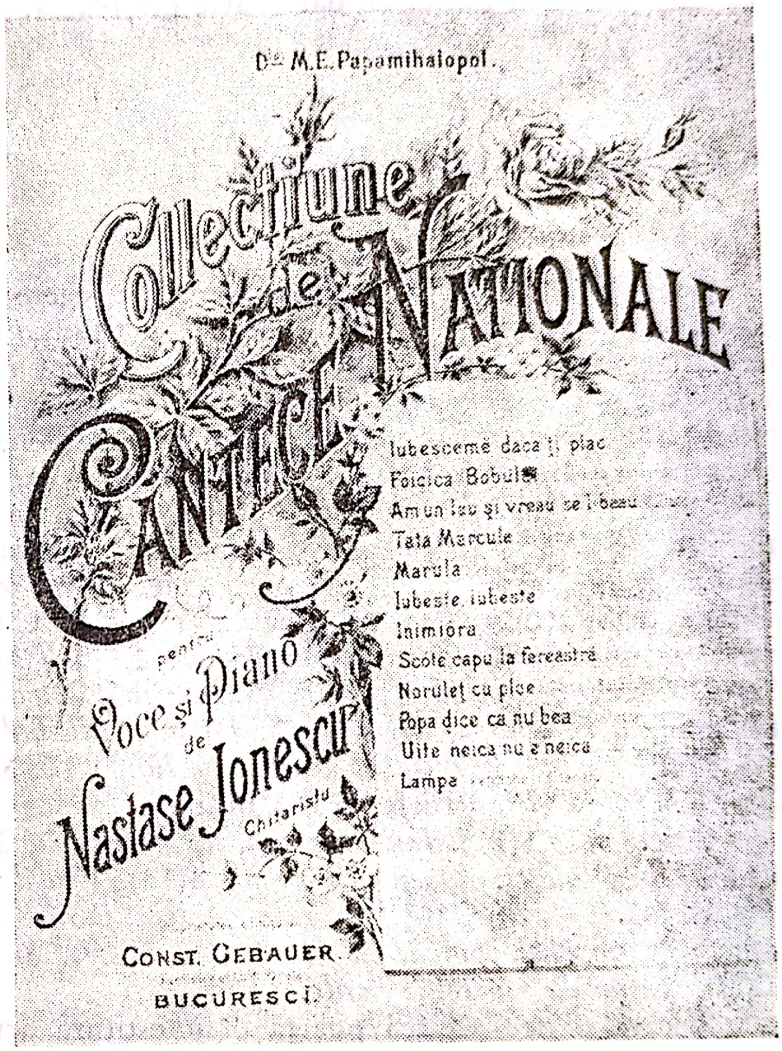
Chitaristul Năstase Ionescu, vestit lăutar, a întocmit o colecţie tot pentru voce şi pian, ce se recomandă prin gradul de autenticitate şi scrupulozitate, în sensul că nu intervine cu modificări asupra conductului melodic, apelează la cîntece lăutăreşti de circulaţie şi indică informatorul, care, în unele cazuri, pare să fie însuşi autorul. Îndeosebi în primul caiet sînt cîntece culese de la lăutari, în timp ce, în al doilea, N. Ionescu se erijează în autor. S-ar putea ca această colecţie să fie concepută ca o grupare de „cîntece naţionale" cu autor, în sensul că cei indicaţi au potrivit un text, sau au creat totul. Bănuim că este mai plauzibilă prima ipostază, deoarece melodiile celor mai multe sînt foarte cunoscute. Adaptarea acestora la anumite versuri, eventualele intervenţii, paternitatea, în sensul repertoriului acreditat de un anume lăutar a impus nominalizarea de autor, deşi noţiunea nu se poate aplica întocmai, fiind vorba de melodii folclorice.

Cele două caiete din *Colecţiune de cîntece naţionale* cuprind: I — 1. *Iubeşte-mă dacă-ţi plac* — Ghiţă Dan; 2. *Foicica bobului* — Costache Moreanu; 3. *Am un leu şi vreau să-l beau* — Constandin Pui; 4. *Tata Marcule* — Costache Borcea; 5. *Marula* — Vasile Ursaru; 6. *Iubeşte, iubeşte* — Gh. A. Dinicu; 7. *Inimioara* — Gheorghe de la Măgurele; 8. *Scoate capul la fereastră* — Sîrba — Năstase Ionescu; 9. *Noruleţ cu ploaie* — Sîrba — Baldovin Cobzarul; 10. *Popa zice că nu bea* — Costache Ciocoi; 11. *Uite neica, nu e neica* — Tache Orbu; 12. *Lampa* — Petrache Chitaristu. Toate cele 12 piese din caietul al II-lea sînt atribuite lui N. Ionescu: 13. *Foaie verde bob năut:* 14. *Nine-*

Scanned with OKEN Scanner

cuțo dragă; 15. *Haideți, haideți, murguleț;* 16. *Pe deasupra casei mele;* 17. *Iano;* 18. *Verde, verde și iar verde;* 19. *În credință de știam;* 20. *Două fete spală lînă;* 21. *Fata popii;* 22. *Eu sînt Nițu;* 23. *Puișorul meu* și 24. *Aolică licâ.*

Dubioase sînt unele cîntece sub aspectul apartenenței orale, dar nu și în cel al specificității, întotdeauna pronunțată, datorită înscrierii în orbita mo-



Năstase Ionescu — „Cîntece Naționale"

dalismului cromatizat sau diatonic. Astfel, *Iubește-mă dacă-ți place* e încadrată într-un mod ionic de *fa* cu treapta a IV-a mobilă și a VI-a coborîtă. Frecvența înscrierii melodiei pe succesiunile de secunde mici, mai ales în partea a doua, ca și două secunde mici și o secundă mărită descendentă conferă piesei un colorit pitoresc. *Foicica bobului* înscrie un mod de *mi* eolic, cu treapta a V-a oscilantă și a VI-a urcată. Caracterul de joc al unor cîntece e susținut de ritmul binar, mai ales în cazul sîrbelor. Treapta a II-a urcată în modul ionic, avînd și treapta a IV-a oscilantă, se găsește în *Uite neica, nu e neica.* Melismatic e cîntecul *Pe deasupra casei mele,* avînd un mod eolic cu treptele a II-a urcată, a III-a oscilantă și a V-a coborîtă. Frecvent e însă eolicul cu treapta a IV-a urcată. Mereu apar în cîntece ecouri din *Mugur, Mugurel* și din ceea ce va fi *Eu sînt Nițu* (cu versul ce se repetă *Măi, Mugure, măi*).

Unele cîntece au o structură recitativică — *Aolică, lică*. N. Ionescu foloseşte un acompaniament stereotip, cu mişcarea înscrisă pe treptele I—IV—V. Acordurile de tonică sînt prelungite măsuri întregi.

Dacă se poate susţine valoarea acestei *Colecţiuni de cîntece naţionale*, atunci argumentul cel mai lesnicios este doza mare de inflexiuni cvasiorientale, de formule lăutăreşti, brodate naţional, într-o ţesătură neîncărcată ornamental, simplă în esenţa ei, dar foarte pitorească.

PUBLICAŢIILE LUI J. PASCHILL

În 1915 şi J. Paschill alcătuieşte o „culegere de cîntece din popor armonizate şi aranjate pentru voce şi pian" cu titlul: *Frînturi de suflet*. Prin caracterul lor, aceste „cîntece din popor" se înscriu în apropierea romanţei, fără a fi romanţe, a cîntecelor de lume. Oare acestea se remarcă prin ceva deosebit? Prea puţin, în afara unei mai profesioniste puneri în partitură. Este surprinzător că J. Paschill a ţinut să publice două caiete cu melodii de largă răspîndire, atingînd uneori cotele vulgarului, exact în spiritul colecţiunilor deja amintite, în loc să fi cules; ne aflăm într-o epocă în care folcloriştii erau în plină ofensivă, arătînd că adevărata culegere nu se face armonizînd. Dar cîntecele introduse de J. Paschill sînt valoroase — CAIETUL I: *De trei ori luna plină* — Din timpul lui Bibescu Vodă; 2. *La Cioplan cu crucea înaltă;* 3. *Las-o, Gheorghe, să iubească;* 4. *Sărută-mă, Nicolae;* 5. *De-o vrea puica, de n-o vrea;* 6. *Ţugulita, ţugulaşi;* 7. *Foaie verde bob năut;* 8. *De-ar fi noaptea trei conace;* 9. *Drag mi-e că trăiesc pe lume;* 10. *Şi fiindcă şi pentru că te iubesc,* cules de la Stan Bîrleză din Brăila.

Caietul II: 1(11). *Iau dulceaţă, nu beau apă;* 2(12). *Şi frumoasă dacă eşti;* 3(13). *Din Ploieşti pînă-n Gheboaia;* 4(14). *Pîrcălab din Odobeşti;* 5(15). *Cuculeţ cu pană sură;* 6(16). *La casa cu trestioară;* 7(17). *Nu-i păcat de mine-n lume;* 8(18). *Hai, puică, la Herăstrău;* 9(19). *Se mărită Leana noastră* şi 10(20). *Lelea cu scurteică verde.*

Fiecare dintre acestea poartă o investitură artistică de marcă, fiind preluate de mulţi compozitori în prelucrări, structura lor melodică modală avînd o bogată cromatică, pe linia unui postorientalism ce va intra într-un unghi întunecos, odată cu descoperirea melosului sătesc. J. Paschill a avut ocazia, trăind în Bucureşti, să-l cunoască şi, important, să-l desluşească, în aşa fel încît a fost capabil să deosebească ceea ce era profund, organic, artistic, de muzica lăutărească de consum. Sub acest aspect, contribuţia sa e meritorie.

Scanned with OKEN Scanner

CULEGERILE MODERNE DE FOLCLOR

Pe drept cuvînt, toate publicaţiile cu muzică „naţională", „poporană", „populară" pot fi puse sub semnul întrebării, deoarece nu răspund decît în parte, deci negativ, la eventualele întrebări riguroase asupra metodei de culegere şi chiar la întrebarea fundamentală: ce este creaţie populară, ca să nu mai invocăm şi alte posibile, chiar insurmontabile întrebări.

Două chestiuni esenţiale predomină: melodiile culese, cu cîteva excepţii, nu sînt produse ale fanteziei populare, culegătorii dacă pot fi numiţi aşa, au confundat noţiunea de muzică populară cu aceea a repertoriului cîntat, care era, în multe cazuri, datorat unor compozitori sau pseudocompozitori cunoscuţi.

Culegerea nu era de fapt culegere, adică o acţiune de teren care să surprindă direct, din sursă primară, cîntece şi jocuri caracteristice, ci o acţiune livrescă, ocazională, care viza lăutarii, adică deţinătorii repertoriului, uneori creatori, dar, de regulă, colportori ai muzicii populare. Aşadar, în loc ca cei care culegeau să se adreseze factorilor de creaţie orală, apelau la cei de interpretare, chit că aceştia, în unele cazuri, erau dublaţi cu atributele creaţiei.

Fără să dezvoltăm aceste idei, mulţumindu-ne numai să le enunţăm, observăm marile carenţe ale colecţiilor anterioare, unele datînd dinainte de 1898. În plus, în nici una autorul nu se limitează doar la melodii (exceptînd piesele universale, pentru flaut, vioară), recurgîndu-se la prelucrări şi armonizări, ceea ce implică intervenţii, corectări, care, finalmente, echivalează cu alterarea modelului. Aşadar, melodiile orăşeneşti ce reţin atenţia colecţionarilor, care înfruntaseră influenţele orientale, apoi pe cele venite din partea muzicii stilului european, în care acţionau o serie de alte elemente, inclusiv cele ce aparţin genului romanţei, sînt din nou confruntate cu un asalt care urmărea iarăşi corecturi, adică denaturări ale chipului original, datorate, de data aceasta, muzicianului format în spirit occidental.

Scanned with OKEN Scanner

Mai poate fi semnalată o altă faţetă a acestor date. În procesul contaminărilor, a se citi asimilărilor, melosul popular urban pierde, puţin cîte puţin, prin circulaţie, din fiinţa sa intimă iniţială. Intrat în repertoriul lăutarilor, aceştia îl rearanjează în aşa manieră, încît să capete din nou culoarea, atributele folclorice. Într-un fel, ceea ce fac lăutarii ar putea fi asemuit muncii cosmeticienilor, care reuşesc să dea un aspect plăcut chipului supus operaţiunilor de înfrumuseţare, dar intervenţiile lor sînt exterioare şi, în mod cert, artificiale. Ceea ce lăutarii adaugă la chipul melodiilor populare sînt îngroşări de natură modal-cromatică, formule stereotipe şi multe altele, menite să confere o directă specificitate naţională. Cum spuneam, aceste artificii împodobeau, însă nu aveau cum să şi convingă cunoscătorii ca sulemenelile să fie luate drept atribute autentice. Cunoscătorii pe care-i avem în vedere sînt acei muzicieni români, mai tîrziu şi străini, care proveneau din mediul rural, sau avuseseră strînse legături cu el şi, astfel, s-au împărtăşit de la izvor, înţelegînd adevăratul chip, cel dintotdeauna, ca să zicem aşa, cel străvechi şi necontaminat al muzicii populare, păstrată de ţărani cu sfinţenie, ca pe o comoară sacră.

Cultura muzicală sătească avea un ascendent asupra celei orăşeneşti, prin repertoriul tradiţional în care ponderea o deţin ritualurile de sărbători, naştere, nuntă, moarte, muncă etc. Cîntîndu-se numai în ocazii fixe, uneori într-o anumită zi pe an, ca spre exemplu colindele, ele nu se vehiculau, nu se demonetizau şi, în nici un caz, nu intrau în circuitul lăutarilor. Chiar dacă ajungeau în oraşe, cîntecele erau numai transferate. Ori acest extraordinar zăcămînt de cîntec românesc, am numit ritualurile, păstrau de ani, fără modificări considerabile, formele de manifestare muzicală din vechime. Astfel, acestea sînt genuri model, genuri de referinţă, primare. Conştienţi de acest adevăr, vom accepta că melodiile orăşeneşti din colecţiile prezentate nu constituiau stratul cel mai autentic al muzicii noastre, dimpotrivă. Unii muzicieni au sesizat acest aspect, încercînd să solicite sursele primare, în culegeri de factură modernă, care să nu repete tarele anterioare, anume, prelucrările, aranjamentele. Ne vom îndrepta atenţia asupra culegerilor şi volumelor care oferă un material necontaminat, transcris fără a fi, credem, în nici un fel modificat.

Înainte de aceasta însă, ar trebui, cel puţin, să atragem atenţia asupra unui alt tip de colecţie reprezentînd culegerile unor muzicieni destul de apropiaţi de cîntecele săteşti, alegîndu-le şi scoţîndu-le la lumină sub forma unor prelucrări corale, după modelul lui Gavriil Musicescu. Este vorba de Dimitrie Georgescu-Kiriac — *Coruri*, Teodor Teodorescu — *Coruri*, Bazil Anastasescu — *25 cîntece populare*. Nu insistăm asupra lor aici, ci la creaţia muzicală.

TUDOR PAMFILE

Neobositul ofiţer de cavalerie Tudor Pamfile a îmbrăţişat o vastă gamă de manifestări folclorice, descriindu-le cu minuţie. Cum în marea lor ma-

joritate, acestea sînt sincretice și neavînd o pregătire muzicală, T. Pamfile a simțit nevoia să-și întregească considerațiile etnografice, predominant literare, cu cîteva exemple muzicale, preluate din surse cunoscute, sau din izvoare folclorice nedezvăluite.

Ceea ce ne interesează pe noi, folclorul muzical, apare în *Jocuri de copii adunate din satul Țepu* (jud. Tecuci), memoriul al doilea (1907) și al treilea (1909). De asemenea, cîteva melodii se inserează și în paginile volumului *Sărbătorile la români — Crăciunul*, studiu etnografic (1914).

T. Pamfile adună numeroase jocuri pe care le descrie cu lux de amănunte, într-o nebănuită varietate de aspecte. Partea muzicală apare derizorie, fiind axată, în volumul secund, pe dansurile practicate de copii, probabil în școală, la serbări, dansuri ce nu sînt altele decît cele ale repertoriului sătesc. Confuzia apare evidentă chiar și la o simplă enumerare a acestora: *Alunelul, Arcăneaua, Ardeleneasca, Ariciul, Arnăuțeasca, Ațica, Băiețelul* (Brîu), *Băluță, Bătuta, Brîulețul, Hora, Horodinca, Lugoșanca, Mușamaua, Pernele, Românul, Sîrba, Țonțoroiul* și altele...

Ilustrația muzicală e, de multe ori, livrească, din cele 16 jocuri notate în știmă pentru pian, sau o linie melodică cu sau fără text, în uzanța vremii, 4 sînt preluate din surse ca: Moceanu, T.T. Burada, B.P. Hasdeu, Gh. Asachi. Transcrie o *Ardeleancă* puțin cunoscută, publicată în *Almanachul de învățătură*, Iași, 1911. Înaintea anumitor dansuri se indică în paranteză informatorul, dar nu se afirmă răspicat dacă de la acesta s-au obținut datele despre joc; melodia (*La Ariciu*) este vocală. Probabil și una și alta. Nu se indică însă cine a transcris. Unele melodii sînt date ca auzite de T. Pamfile în județele Tecuci, Tutova, ori în satul natal, Țepu; *Lugoșanca* spune clar că „am cules-o", la altele indică: „auzite și culese".

În al treilea tom al *Jocurilor de copii*, sursa muzicală valorificată e T.T. Burada, studiul despre muzica românilor macedoneni, din care preia descrierea instrumentelor muzicale și cîteva jocuri, cu melodiile lor, variante în Țepu: *Cărășelul, Mocănește* și *Mărunțica*, notate monodic. Celelalte patru exemple sînt preluate din colecția lui D. Vulpian, *Jocuri de brîu: Alivencile, Băiețelul, Băluță* și din B.P. Hașdeu — *Etymologicum Magnum Romaniae* (*Arcanaua*). Așadar, contribuția lui T. Pamfile pe linia muzicală este modestă. Constatarea rămîne și pentru *CRĂCIUNUL* din ciclul *Sărbătorile la români* (1914), unde sînt 11 exemple muzicale, 2 din Țepu, restul le capătă de la D. Petrescu (3 colinde, 2 cîntece de stea și *Capra*); D. Urzică (2 cîntece de stea); Leca Morariu (1 colindă). Neîndoios, exemplele muzicale strecurate în amplele informații, pe care le oferă T. Pamfile, au un caracter ilustrativ, valoarea lor fiind artistică și documentară.

POMPILIU PÎRVESCU — „HORA DIN CARTAL" — CU ARII NOTATE DE C.M. CORDONEANU

Volumul lui P. Pîrvescu inaugurează seria publicațiilor folclorice ale Academiei Române, hotărîtă în ședința din 26 martie 1908, ca urmare a numă-

rului mare de „culegeri de literatură populară bine făcute",[42] a raportului favorabil întocmit de I. Bianu.

Profesorul buzoian P. Pîrvescu, vrăjit de frumusețea dansurilor populare, a întreprins o susținută muncă de culegere a tot ce privește această categorie folclorică. Într-o scrisoare către Anton Gorovei, se arată că din 1905 (11 decembrie) se afla în posesia unor... „melodii ce se cîntă la hori și jocuri".[43] Pentru a realiza o cercetare științifică, deși nu avea pregătire muzicală, a înțeles că trebuie adunate și melodiile ce însoțesc jocurile și, cu banii economisiți din bursa studențească de vară[44], și-a cumpărat fonograf, cilindri, făcînd înregistrări pe care le-a arătat lui C.M. Cordoneanu, cu rugămintea de a le transcrie. Plănuise din timp această operație vrînd să dea... „cîntecele jocurilor, așa cum le-a auzit", ...„o critică de text muzical" și chiar... „un studiu din punct de vedere muzical"[45]. Ce a realizat, vom arăta mai tîrziu, deocamdată apare important că P. Pîrvescu fusese conștient de imperativul aprofundării laturii muzicale a dansurilor, fără de care orice descriere devine factice. „Gîndul nostru — arăta P. Pîrvescu — e acesta: să dăm, în primul rînd, un tezaur de elemente pentru cunoașterea mai exactă a poporului."[46]

Lucrarea are două fațete distincte: descrierea dansurilor sau prezentarea manifestărilor folclorice cu caracter coregrafic și melodiile lor. Acestea sînt culese dintr-o zonă circumscrisă a Dobrogei, în timp ce literatura despre dansuri e generală, nelocalizată. Partea literară teoretică oferă informații sintetizatoare despre jocurile dobrogene, comparîndu-le cu dansurile altor zone din Europa. Comparațiile, deși superficiale, probează o migăloasă muncă de documentare. Autorul adună date despre multe dansuri, urmărindu-le în epoci diferite, insistînd asupra funcționalității lor și a influențelor suferite. Extrem de documentat pentru acea vreme apare istoricul choreuticei românești, văzută prin prisma unor mărturii de epocă și documente, inclusiv muzicale, melodii vechi cunoscute, fiind cea mai serioasă investigație în acest domeniu, de la care pare să pornească numeroși cercetători. Urmează capitole despre: horă, datini, legende, cimilituri, nuntă. Se observă că aceste capitole sînt eterogene, nesistematic dispuse. Există însă unele informații valoroase ca, spre exemplu, descrierea legendei *Dracul în butie* (după Schott — *Walachische Märchen*, 1845, nr. 7) care, de fapt, a stat la baza acțiunii celui dîntîi spectacol de balet românesc: *Doamna cu părul de aur*. Se dau și exemple muzicale, melodii de joc din Sulzer și T. T. Burada, în capitolele literare ori în notele explicative, ca și fotografii înfățișînd ipostaze dansante folclorice din Dobrogea.

---

[42] Pîrvescu, Pompiliu. *Hora din Cartal*. București, 1908, p. 3; Breazul, G. *Patrium Carmen*, op. cit., p. 404.

[43] *** *Scrisori către Artur Gorovei*. Ed. îngrijită și introducere de Maria Luiza Ungureanu. București, Edit. Minerva, 1970, p. 307.

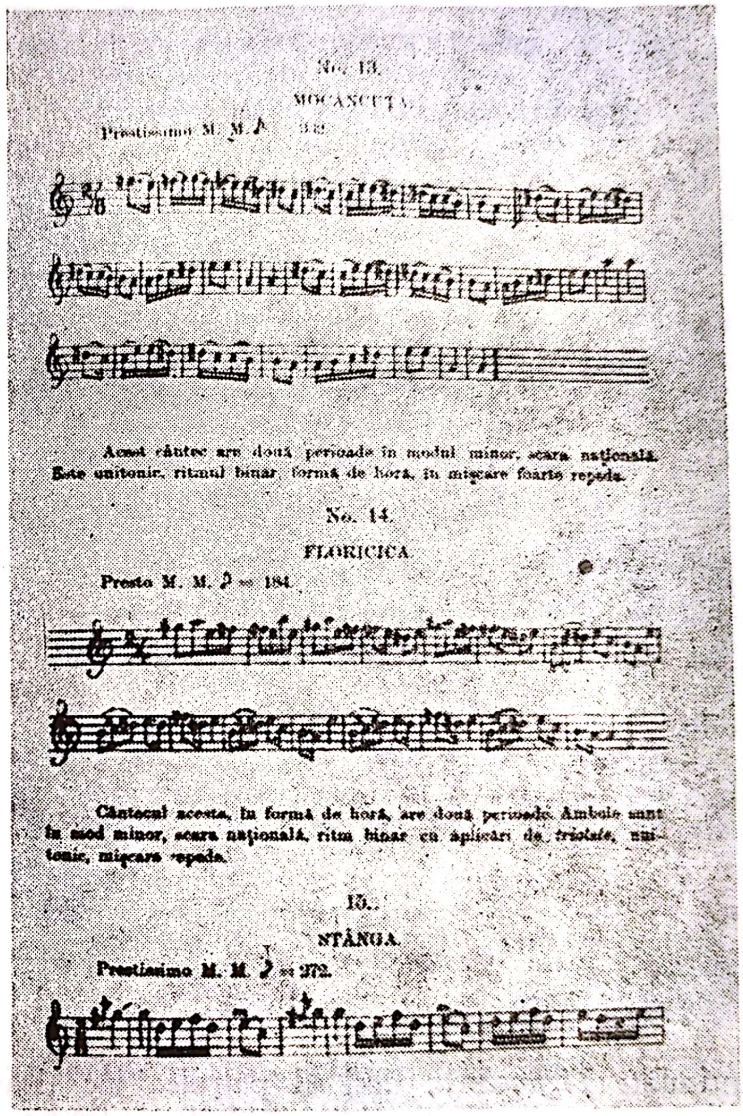
[44] Bîrlea, Ovidiu. *Istoria folcloristicii*. Edit. enciclopedică română, 1974, p. 435.

[45] *Scrisori*... op. cit., p. 308.

[46] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Probabil cel mai valoros capitol rămîne *Melodiile*, al VI-lea, care cuprinde 63 de jocuri, 59 româneşti, după care, la sfîrşit sînt trei ţigăneşti şi unul bulgăresc, indicate ca atare, cu scopul dezvăluit într-o scrisoare... „pentru comparaţie şi cercetări viitoare"[47], cu alte cuvinte, aceste jocuri sînt adăugate pentru a sluji cauza specificităţii româneşti. Din capul locului,


No. 13.
MOCANCUŢA.
Prestissimo M. M. ♪ = 332.
Acest cântec are două perioade în modul minor, scara naţională. Este unitonic, ritmul binar, formă de horă, în mişcare foarte repede.
No. 14.
FLORICICA.
Presto M. M. ♪ = 184.
Cântecul acesta, în formă de horă, are două perioade. Ambele sunt în mod minor, scara naţională, ritm binar cu aplicări de triolete, unitonic, mişcare repede.
15.
STÂNGA.
Prestissimo M. M. ♪ = 272.

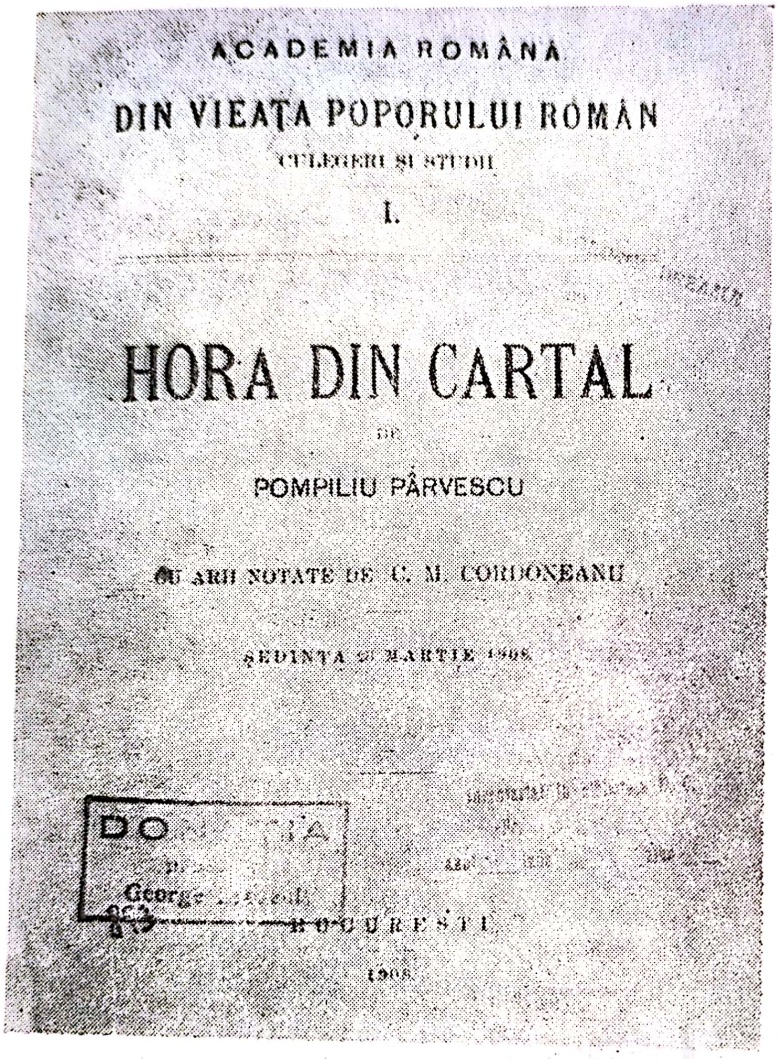
Astfel a notat C. M. Cordoneanu melodiile din colecţia P. Pîrvescu

precizăm că P. Pîrvescu a cules numai de la lăutari, ceea ce înseamnă că se încadrează în practica vremii, cu deosebirea că informatorii îşi practicau meseria în localităţile rurale.

Transcriind melodiile de pe cilindri, C.M. Cordoneanu a căutat o fidelă redare grafică, ceea ce se traduce în final printr-o relativ bogată colecţie de melodii instrumentale, notate fără acompaniament. O mulţime de jocuri sînt aici, 10 hore, 3 sîrbe, apoi *Brîu*, *Oltenaşul*, *Jianu*, *Popîrlanul*,

[47] *Scrisori către Anton Gorovei*, op. cit., (Scrisoare din 20 decembrie 1907) p. 309.

Nuneasca, Mocăncuța, Floricica, Stînga, Giamparalele, Ghimpele, Leasa, Ciobănașul, Oița, Mușamaua, Rața, Ațica, Sultănica, Dădoi, Joiana, Curelușa, Lezeasca, Chindia, Cărășelul, Ariciul, Slănicul, Banu Mărăcine, Țîntărosul, Învîrtita, Șirimboiul, Alămîia, Sărățica, Băltățeasca și altele. Apare și un *Cîntec al miresei* sau o altă melodie vocală: *Leliță, Ioano.* Un joc e


ACADEMIA ROMÂNĂ

DIN VIEAȚA POPORULUI ROMÂN

CULEGERI ȘI STUDII

I.

HORA DIN CARTAL

DE

POMPILIU PÂRVESCU

CU ARII NOTATE DE C. M. CORDONEANU

ȘEDINȚA 27 MARTIE 1908

BUCUREȘTI

1908

Titlul volumului întocmit de P. Pârvescu

intitulat: *Țigănească,* deci al patrulea joc țigănesc, ca dealtfel încă două bulgărești pe lîngă cea indicată în titlu: *Tropca.* Curios, apare și o *Învîrtită,* dans specific transilvănean, explicat în zona Dobrogei prin procesul de transhumanță.

În fapt, culegerea lui P. Pîrvescu reflectă jocuri românești de pretutindeni, între altele, *Hora în două* se precizează că e de la Bacău. Așadar, o foarte mare diversitate de jocuri, dintre care unele foarte cunoscute ca: *Banu Mărăcine.* Sînt și melodii de origine cultă sau semicultă precum: *Hora lui Cuza, Hora Unirii.* Dar această varietate e numai de titluri. C.M. Cordoneanu însuși o sesizează, indirect, atunci cînd, în premieră, după fiecare, face o analiză structurală, insistînd mai ales asupra constituției tono-modale. Mai mult, există un caz, *Leasa,* cînd metrul e 5/4, deci compus. Cu toate acestea,

încadrarea metrică e concesionară vechilor clișee, *Invîrtita* e notată în doi timpi, iar horele, niciodată nu apar în măsura de 6.

Revenind la structura tono-mondală, C.M. Cordoneanu remarcă ceea ce el denumește „scara majoră națională" în *Hora dreaptă*, adică modul: *do, re diez, mi, fa diez, sol, la, si bemol. Hora în bătae* este în „tonalitatea minoră, scara națională" pe care o deslușim astfel: *la, si, do, re diez, mi, fa diez (fa becar), sol.* Sînt însă și jocuri în minor-major; moduri naturale și tonalități occidentale. Frecvente apar modulațiile conform perioadelor, alternînd după norme ce nu se lasă descifrate. Uneori C.M. Cordoneanu semnalează structuri modale mai aparte, ca în *Slănicul*, unde după, „scara minoră națională" apare alterația inferioară a cvintei (*la, si, do, re, mi bemol*). Se dau lămuriri și asupra arhitecturii jocurilor, concludentă fiind *Hora dreaptă*, considerată de C.M. Cordoneanu ca avînd 17 „perioade" (fraze) cu 4 „motive" de bază, ce revin exact sau variat.

Cîte jocuri sînt, atîtea modalități arhitecturale, dintre cele mai variate și mai ingenioase. Sînt și jocuri alcătuite din două perioade ca *Popîrlanul*, neavînd o deosebită complexitate, cîteva au cinci perioade (*Brîul*), cinci motive și șapte perioade (*Ciubotăreasca*), sau „o perioadă" ca în *Sărățica.* Analiza are darul să departajeze dansurile cu o structură compusă, care prezintă multe motive, și mai multe perioade, cu scări specifice, de dansuri simple, care par mai noi, avînd o structură tonală occidentală.

Este meritorie succinta descriere analitică a fiecărei melodii, dar C.M. Cordoneanu, care avea o bogată experiență în domeniul criticii, nu întreprinde pasul decisiv spre un studiu mai cuprinzător, de generalizare.

Oricum, *Hora din Cartal* de P. Pîrvescu, cu partea muzicală datorată lui C.M. Cordoneanu, poate fi considerată drept o colecție însemnată, poate tranzitorie, care indică noua linie în culegere ce preconiza nu numai fidelitate, ci și aprofundarea materialului printr-un studiu.

P. Pîrvescu a înregistrat și cîteva „cîntece de gură" pe care intenționa să le dea la tipar, tot cu concursul lui C.M. Cordoneanu... „într-o viitoare colecție de colinde populare"[48], proiect nefinalizat.

ALEXANDRU VASILIU — „CÎNTECE, URĂTURI ȘI BOCETE DE-ALE POPORULUI". NOTATE DE SOFIA TEODOREANU

Volumul al IV-lea al seriei *Din viața poporului român*, editat de Academia Română în 1909: *Cîntece, urături și bocete de-ale poporului* este important pentru materialul relativ bogat, cules în comuna *Tătărași-Suceava*, reprezentînd stratul folclorului țărănesc. Informatorii nu mai sînt lăutarii satului, ci țărani în vîrstă, păstrătorii datinilor și cîntecelor . Aceasta deoarece

[48] Pîrvescu, P. *Hora din Cartal*, op. cit., p. 33.

„documentele vii și adevărate ale materialului folcloric" au fost create mai de mult și ele trebuie salvate de la pieire. „Un cîntec epic ori liric, din vremi mai vechi — arată autorul în *Prefață* — cîntat acum, scormonește pe om la inimă, înmiit mai mult decît o lălăitură iscodită astăzi și pe multe locuri sluțită de lăutarii țigani"[49]. Găsim în această lămurire o tranșantă diferențiere între stratul vechi și cel nou de la sate, între ceea ce se consideră folclor adevărat, păstrat de țărani, și cîntecele noi, în care intervenția lăutarului e deformantă. Iată o atitudine insolită despre muzica lăutărească, dar chiar și față de muzica mai nouă.

Și A. Vasiliu era învățător care, pe băncile școlii normale din Fălticeni, înțelege oportunitatea adunării cîntecelor pe care le îndrăgise din fragedă pruncie. Formulează o strategie a culegătorului, care trebuie să aibă dragoste de produsele fanteziei populare, să aibă și știința poporului, răbdare, perseverență... Susținînd însemnătatea notării melodiilor, regretă că cei care au cules, inclusiv Alecsandri, nu cunoșteau muzica, sau nu au recurs la colaborarea vreunui destoinic muzician. Așa a procedat el cînd a apelat la Sofia Musicescu—Teodoreanu pentru transcrierea celor 43 de cîntece, notînd ceea ce deținătorul, A. Vasiliu, îi cînta din gură și fluier. Așadar, procesul culegerii e indirect și ceva mai complicat, muzicianul transcrie cîntecele învățate de culegător de la țărani. O altă particularitate — toate melodiile sînt din Tătărușii, cu locuitorii provenind din zona de miazănoapte a Transilvaniei, reconstituindu-se anii de cînd se știe că se cîntau.

Dîndu-și seama că astfel culese și notate melodiile, ar putea fi contestată autenticitatea lor, A. Vasiliu își face mea culpa, arătînd că numai atunci cînd „adevărații cunoscători ai muzicei" le-ar învăța, ar avea șansa să le transcrie cu „exactitate matematică", adică scrise în forma în care se aud, cum s-a convins, văzînd prin 1908... „un domn care... umbla să strîngă melodii de prin sate"[50]. Crede că învățătorii ar putea deveni buni informatori pentru cei ce notează, precum și că fonograful pare ideal pentru culegere.

Determinarea genurilor are la A. Vasiliu importanță, dar împărțirea în specii privește doar partea literară. Ariile, în număr de 43, plasate la urmă, sînt cele mai multe, datate și corelate cu capitolele anterioare, unde sînt textele, pe genuri, avînd precizate ziua notării și numele informatorului. Astfel, și genurile melodiilor pot fi stabilite: 14 cîntece de jale, 10 de dragoste, 6 bătrînești, 5 „voinicești" (între care o doină), 5 „felurite", deci nedeterminate, 2 de nuntă și 1 cătănesc.

Făcînd parte dintr-o zonă folclorică bogată, cîntecele se disting prin pitoresc și substanță, etalînd o nedisimulată autenticitate. Sofia Teodoreanu a notat cu migală, păstrînd fiorul de sensibilitate și noblețe al muzicii.[51] As-

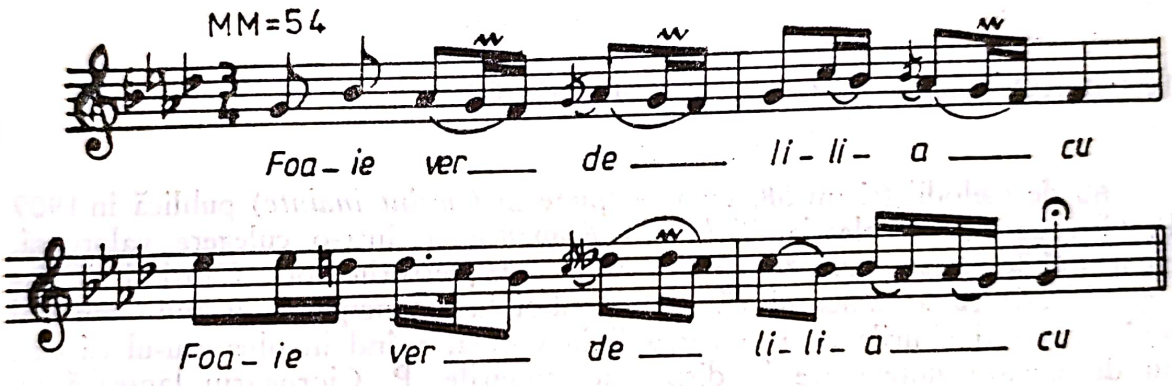
---

[49] Vasiliu, Alexandru. *Cîntece, urături și bocete de-ale poporului*. București, 1909, p. VII.

[50] Idem, p. XII.

[51] Iată ariile: 1. *Frunzuleană trei oglinzi* (1897); 2. *Foaie verde liliac* (1896); 3. *Frunză verde lozioară* (1886); 4. *Frunză verde pădureț* (1897); 5. *Frunzuleană trei zmicele* (1897); 6. *Frunză verde trei măsline* (1884); 7. *Frunză verde de măr dulce* (1886); 8. *Păunașul* (1857); 9. *Ajungă-ți, puiule, ajungă!* (1883); 10. *Foaie verde trei măsline* (1898); 11. *Frunzuleană lemn de soc* (1886); 12. *Frunză verde iarbă*

pectul cu totul aparte al culegerii este notarea acestor arii după metoda preconizată de tatăl ei, Gavriil Musicescu, de a transcrie în gamele naţionale, adică o transcriere neacademică în care e servită constituţia modală. Astfel, multe arii sînt în modurile: frigic, eolic, locric, doric, ionic; de asemenea, sînt destule în modurile cromatice, cu trepte fluctuante, eolic cu treapta a V-a coborîtă, eolic cu treapta a II-a coborîtă. Un cîntec ca *Frunză verde lozioară*, frigic, e dat cu finala pe *re*, cu armura la cheie caracteristică lui *re* minor, ceea ce înseamnă coborîrea treptei a II-a. Interesant, *Cîntec haiducesc* are melodia cunoscută apoi ca *Doina Haşului*. Că aceste cîntece au o individualitate o demonstrează şi faptul că *Sub poală de codru verde* este absolut altul, comparativ cu cîntecul notat de A. Pann. În general, ariile din Tătăruşi poartă atribute caracteristice melodiilor transilvănene. În consecinţă, o desfăşurare melodică ornamentată cu arabescuri, melisme, păstrînd încă destule formule orientale, fără a se abuza de intervalul de secundă mărită. Au însă o mare pregnanţă tematică, relief, simplitate şi naturaleţe. Colecţia A. Vasiliu — S. Teodoreanu oferă documente sonore unice, de o deosebită pregnanţă românească. Concludent în acest sens apare cîntecul *Foaie verde liliac:*



C. RĂDULESCU-CODIN ŞI D. MIHALACHE

Alţi doi învăţători, perfect integraţi în viaţa satului, căruia îi preiau credinţele, obiceiurile şi cîntările, în 1909, tot în cadrul seriei *Din viaţa po-*

---

neagră (1897); 13. *Frunză verde lozioară* (1903); 14. *Sub poală de codru verde* (1898); 15. *Pe cea vale întunecoasă* (1895); 16. *Frunză verde foi de scaiu* (1870); 17. *Frunză verde rug de mure* (1862); 18. *Cîntecul lui Ioan Petrean* (1839); 19. *Foaie verde de măcieș;* 20. *Cîntec haiducesc* (1875); 21. *Frunză verde baraboi* (1861); 22. *Foaie verde siminoc* (1887); 23. *Maica bătrînă* (1850); 24. *Foaie verde și-o lalea* (1904); 25. *Frunză verde și-un harbuz;* 26. *Frunză verde trei agude* (1860); 27. *Foaielicea bob orezu* (1892); 28. *Foaie verde și-o sămînță* (1898); 29. *Cîntec voinicesc* (1850); 30. *Cîntecul cucului;* 31. *Frunzuleană paiu sacara;* 32. *Foaieliță și-un dudău;* 33. *Badiu;* 34. *Frunză verde trei alune;* 35. *Frunză verde de-aguridă;* 36. *Foaie verde merișor;* 37. *Foaie verde trei măsline;* 38. *Varianta aceloraşi versuri;* 39. *Chira;* 40. *Foaie verde două poame;* 41. *Vîlcu;* 42. *Frunză verde odolean;* 43. *Doina.*

porului român (VII), publică sub oblăduirea Academiei: *Sărbătorile poporului*, culese din părțile Muscelului. Volumul prezintă calendaristic sărbătorile și obiceiurile ori tradițiile respectate și ținute, ce sînt succint descrise. Cîteva referiri la muzică apar atunci cînd vorbesc de călușari sau de alte manifestări în care intervin și lăutarii. În *Lămuriri*, se exprimă platonic că... ar fi dorit... „să fi trecut și ariile tuturor jocurilor naționale", dar n-ar fi avut timp... Păcat. Ca muzică există însă, foarte sumar notate, mai degrabă schițate, patru colinde de Sfîntul Vasile: *Colind de voinic*, *Colind de fată*, *Religios* și *Pentru stăpîna casei*, pe care le cîntă grupurile de fete. De asemenea, la obiceiurile Crăciunului, sînt transcrise pe portative: 1 colind și 11 cîntece de stea, melodia cu textul ei.

Evident, o contribuție modestă de tot. E adevărat că în alte volume, C. Rădulescu a emis considerații privitoare la muzică. Astfel, în *Comorile poporului* (1906), e de părere că melodiile nu se recomandă a fi culese de la lăutarii țigani. Merge atît de departe, încît crede că ar trebui ca în fiecare sat să existe localnici care să îndeplinească rolul lăutarilor „la sărbători și petreceri, pe considerentul că „lăutarii români ar fi mai buni păstrători ai acestor sfinte comori"[52].

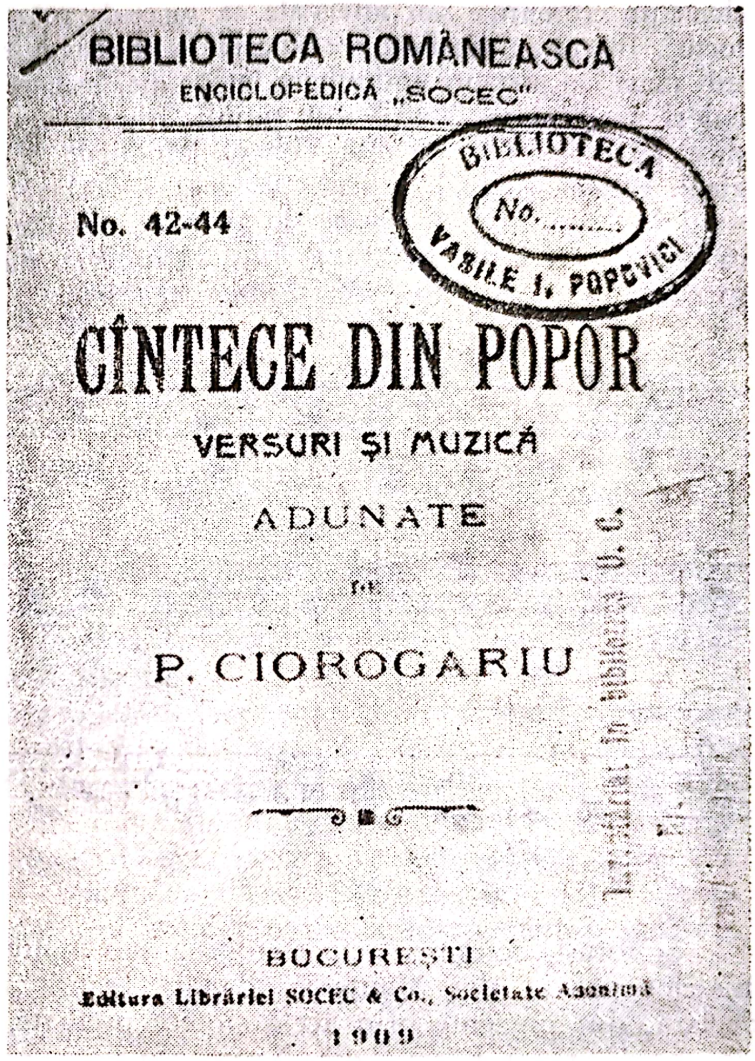
P. CIOROGARIU — „CÎNTECE DIN POPOR"

60 de melodii (și nu 58, cum se spune în *Cuvînt înainte*) publică în 1909 P. Ciorogariu, în colecția *Biblioteca Românească*, într-o culegere valoroasă, cu melodiile notate cum se cîntă (însoțită de versurile lor). Căutînd să cîștige cititorii cu argumentul că va contribui la emanciparea gustului muzical notînd fără fiorriturile ce ar încărca linia vocală, avînd în plus atu-ul că cine nu descifrează notele are la dispoziție versurile, P. Ciorogariu lansează un atac frontal la adresa mulțimii... „de romanțe cu triviale melodii searbede, în care vulgaritatea executării lăutărești se îmbină într-un *mixtum compositum* neauzit, cu pretențiunile muzicale ale unor compozitori fără gust și fără talent". Insitutorul P. Ciorogariu le opune cîntecele colecției sale în care... „vibrează accentele unui suflet curat și sincer"... care va fi ...„ca aerul răcoros și pur al munților în atmosfera grea a orașelor". Contrastul muzicii sătești și orășenești este limpede afirmat, cîntecele rustice, primitive și adînci au darul să îmbogățească sufletul cu o realitate subtilă și tainică, de o puternică simțire cuceritoare.[53]

Autorul își propune o misiune temerară: să dea cîntece din Muntenia, Transilvania și Banat, ceea ce înseamnă enorm pentru o colecție mică, ducînd la o prezentare globală, ca atare neriguroasă, a muzicii populare. Aceasta mai decurge și din faptul că uneori se apelează la cîntece culese de G. Musicescu, I. Mureșianu și B. Anastasescu. În tot cazul, se indică zona proveniență și, adeseori, numele informatorului. Culegerea se structurează pe capito-

[52] Rădulescu, C. *Comorile poporului.*
[53] Ciorogariu, P. *Cîntece din popor.* București, Edit. Librăriei Socec... 1909, p. 4.

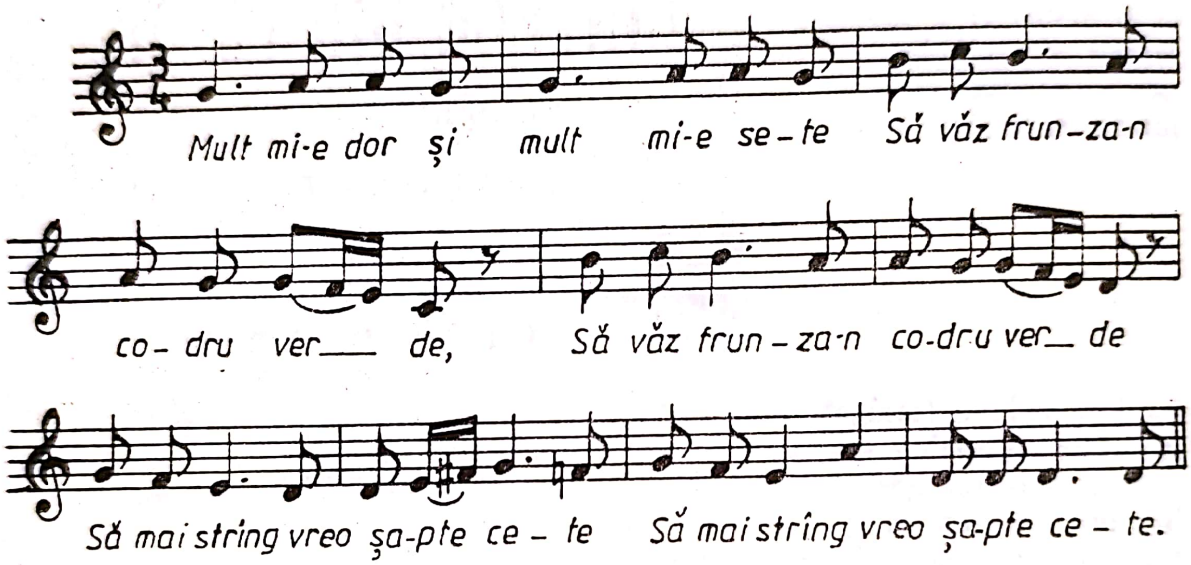
lele: *Colinde și cîntece de stea* — 4; *Cîntece de lume (ușoare)* — 31; *Cîntece de dor* — 17; *Cîntece domestice și de voinicie* — 8.[54]



Coperta colecției lui P. Ciorogariu

[54] Iată-le: I — 1. *Florile dalbe;* 2. *Noi umblăm să colindăm;* 3. *O, ce veste minunată;* 4. *Mare minune s-arată;* II — 5. *Mamă dragă;* 6. *De aici pînă la mîndra;* 7. *Fă-mă, Doamne, ce mi-i face;* 8. *Foaie verde sălcioară;* 9. *Ileana;* 10. *Foaie verde samulatră;* 11. *Firica;* 12. *Auzit-am și-o știu bine;* 13. *Cît e țara ungurească;* 14. *De-ar fi mîndra-n deal la cruce;* 15. *Toate fetele se duc;* 16. *Cucule de pe hinteu;* 17. *Frunză verde și-o lalea;* 18. *Spune-mi, mîndro, e vorba?;* 19. *Foaie verde flori domnești;* 20. *Foaie verde bob năut;* 21. *Și-am văzut trei, mîndruliță;* 22. *Răsai, lună;* 23. *Frunză verde de dudău;* 24. *Mîndra mea de astă vară;* 25. *Of! de-ai veni, mîndro, la mine;* 26. *Frunză verde de bujor;* 27. *Foaie verde foi domnești;* 28. *Auzit-am, auzit;* 29. *Foaie verde matostat;* 30. *Săltiță, Săltiță;* 31. *Măi, bădiță, brașovene;* 32. *Foaie verde foaie fragă;* 33. *Foaie verde leuștean;* 34. *Mîndră, mîndruliță mea;* 35. *Măi, Marine, măi;* III — 36. *De s-ar face dealul luncă;* 37. *Străin pe lume;* 38. *Greu e dorul;* 39. *Cîte păsări sînt în codru;* 40. *Dorul fetei;* 41. *Foaie verde ca aluna;* 42. *Of! Foaie verde și-un mohor;* 43. *Și-așa-mi vine uneori;* 44. *Fata cu dor;* 45. *Murăș, Murăș, apă lină;* 46. *La plai;* 47. *Plînge codrul și iarba;* 48. *Dorul meu e numai dor;* 49. *Foaie verde fir și nalbă;* 50. *Scobori, Doamne, pe pămînt;* 51. *Foaie verde măr mustos;* 52. *Dor de Lina mea;* IV — 53. *De la București la vale;* 54. *Mult mi-e dor și mult mi-e sete;* 55. *Maica m-a făcut băiat;* 56. *Foaie verde de năut;* 57. *Spune-mi, spune-mi, pui de cuc;* 58. *Codrule, frunză galbină;* 59. *Cînd toca la Radu Vodă;* 60. *Foaie verde și-o sipică.*

Ceea ce caracterizează această colecţie este detaşarea evidentă de stilul orientalizant, cîntecele au o limpezime modală din care au dispărut frecventele elemente cromatice sau intervale ca secunda mărită, deşi mai apare în cîteva locuri. În rest, o desfăşurare vocală în cadrul unei octave, de obicei, fără salturi mari, cu mersuri unduitoare, molcome, în care inflexiunile modale imprimă culori neaşteptate. Metrii sînt simpli, frazele se încadrează în forme neperiodice, cu o înşiruire de alură liberă. Modurile predominante sînt: doricul, frigicul, eolicul, ionicul, lidicul. Notarea e declarat simplificată, dar şi cu omisiuni în privinţa unor semne de alteraţie. Foarte important ni se pare faptul că unele cîntece preconizează stilul recitativic, parlando-ul atît de specific, ca spre exemplu: *Mult mi-e dor şi mult mi-e sete.*



Şi totuşi, culegerea este eterogenă sub multe aspecte. Marea majoritate a pieselor provin din Muntenia, Banat, Transilvania şi Moldova, deşi nu o declară, sînt prezente prin acele cîntece preluate, ca bunăoară, de la G. Musicescu: *Ileana* şi *Răsai, lună.* Neomogenitatea provine însă de la informatori, de categorii foarte diferite. Statistic, informatorii de la ţară sînt egali, ca număr, cu orăşenii: subchirurg, redactor de ziar, învăţător, soră medicală... Aproape 10 cîntece le deţine de la lăutarii săteşti. Ca să nu mai insistăm asupra textelor, care, de multe ori, par pseudoculte.

Oricum, P. Ciorogariu înşiră o verigă la salba culegerilor, apropiindu-se tot mai mult de ceea ce era autentic, ca muzică populară şi de metoda cea mai potrivită pentru a o pune în valoare.

Într-o recenzie, H. Göring scrie despre culegerea lui P. Ciorogariu că este o „preţioasă comoară", arătînd că există o deosebire radicală între melodiile incluse în volum, prezentate aşa cum le cîntă poporul şi „hrana otrăvitoare" din colecţiile de duzină... Criticul reţine cu satisfacţie şi prezenţa unor „compoziţii" de G. Musicescu, I. Mureşianu, B. Anastasescu, ca şi cîteva proprii ale lui P. Ciorogariu... „care fac să vibreze inima oricărui bun român"[55], ceea ce

[55] Göring, H. *Recenzii critice.* În: *Tribuna muzicală,* I, nr. 2, 1909, p. 13.

echivalează cu aprobarea preluării, în colecții folclorice, a unor prelucrări, ori chiar creații de autor.

ALEXANDRU VOEVIDCA

Între învățătorii culegători, Alexandru Voevidca (27 mai 1862 — 6 iunie 1931) este, probabil, cel mai însemnat, deoarece a cules cu perseverență, o mulțime de cîntece, realizînd cea mai masivă colecție din zona Bucovinei. În plus, avea și o pregătire muzicală, cînta bine la vioară, beneficia de un bun auz și studiase muzica la Școala normală din Cernăuți cu Anton Kuzela și, apoi, cu Albert Hrimaly, cel mai învățat muzician local din cadrul Societății filarmonice.[56] În Boian a funcționat ca învățător, ceea ce i-a permis să înțeleagă viața și obiceiurile sătenilor, să-și întregească cunoștințele acumulate din copilărie, din satul natal — Vaslăuț. Nu s-a gîndit să adune zestrea folclorică cu care era în contact, decît în 2 iulie 1907, cînd filologul austriac Mathias Friedwagner i-a solicitat colaborarea. Vom reveni asupra acestui moment, după ce vom încerca să răspundem la întrebarea: cine s-a ocupat de muzica populară bucovineană mai înainte?

De bună seamă, unul dintre pionieri este Isidor Vorobchievici, prezumtivul autor al unei clasificări a genurilor în: cîntece istorico-epice, doine sau cîntece de dor, cîntece erotice, cîntece ocazionale și cîntece de joc.[57] Promisiunea de a publica melodii românești, rămasă neonorată, se concretizează, e drept, modest, printr-o *Doină* și o *Horă*, tipărite în *Die Oesterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* — Bukowina (Wien, Hölder, pag. 367)[58]. *Doina* are o puternică specificitate, datorită stilului parlando-instrumental, încărcat cu arabescuri și formule specifice.

Șase melodii inserează Gustav Wiegand în *Die Dialekte der Bukowina und Bassarabiens* (Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1904), melodii culese cu fonograful, sub forma unei linii melodice vocale cu text. Cîntecele sînt: *Frunză verde de mătasă, Frunzișoară solz de pește, Frunzișoară de scumpie, La moară nu te-oi mîna, Foaie verde de cicoară* și *Frunză verde pui de nuc*. Notate sumar și alese, s-ar părea, după criteriul apropierii de structura funcțională, cîntecele impun prin specificitate.[59] Mai valoroase sînt, în schimb, remarcile sale asupra configurației melodice și metrice a cîntecului popular românesc.

În strîngerea folclorului din Bucovina este însemnat și aportul lui Mathias Friedwagner (3 II 1861 — 1 IV 1940), profesor de filologie romanică la Universitatea din Viena, însărcinat de către oficialitățile austriece să întocmească o amplă lucrare despre creația românilor în cadrul volumului: *Das Volkslied*

---

[56] Cosma, Viorel. *Muzicieni români*, op. cit., p. 458.

[57] *** *Despre cîntecul popular român. Foaea Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina*. I, 5, nr. 5, 1 mai 1865; cf. Rusu, Liviu, *Muzica în Bucovina*. În: *Muzica românească de azi*, op. cit.,p. 785—786.

[58] Breazul, George. *Patrium Carmen*, op. cit., p. 417.

[59] Idem, ibidem.

in Oesterreich. Ia contactul cu cărturarii români, printr-un apel lansat *Junimii*, în care, se vorbeşte de *Bukowiner Liederbuch*, apoi constituie un comitet de acţiune *Arbeitsausansschuss für Sammlung und Herausgabe des rumänischen Volksliedes der Bukowina*, alcătuit din T. Bocancea, L. Bodnărescu, D. Dan, T. Flondor, N. Flondor, G. Mandicevschi, S. Fl. Marian şi D. Simionovici. Publică apelul *Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung*[60] din 6 iunie 1906. Dacă în privinţa culegerii creaţiei literare se fac progrese, în privinţa celei muzicale nu se putea face nimic fără un pasionat cunoscător al muzicii. Norocul a făcut ca să-l repereze pe tînărul învăţător Alexandru Voevidca, ce acceptă colaborarea, beneficiind de un lung concediu de la catedră, vizitînd localităţile, culegînd cu stăruinţă.

Gîndul lui era să realizeze o colecţie reprezentativă, ceea ce-l determină să colinde sat de sat, însoţit de vioara sa, ascultînd cîntece şi jocuri pe care le nota cu luare-aminte. Nu a avut fonograf, grija sa era să redea în notaţie fizionomia exactă a melodiei, fără să o modifice, fără să o altereze. Nu a reţinut variantele, stabilindu-se asupra unei melodii pe care o socotea caracteristică. Uneori, în cazul unor cîntece vocal-instrumentale, vioara completează sau acompaniază la unison (octavă), dublînd melodia. În mod cert, A. Voevidca a pornit în campania de culegere şi notare, pe baza unei experienţe, nu numai românească, ce exista la acea dată. Din această cauză, fiecare cîntec, notat pe o pagină, oferă numele informatorului, ocupaţia, vîrsta, localitatea şi data culegerii. Versurile sînt transcrise in extenso sau numai o parte din ele. Notarea muzicală, fără să fie prea generoasă cu detaliile, reţine cu siguranţă contururile cîntecului dat. Se poate chiar vorbi despre o deosebită scrupulozitate în procesul notării.

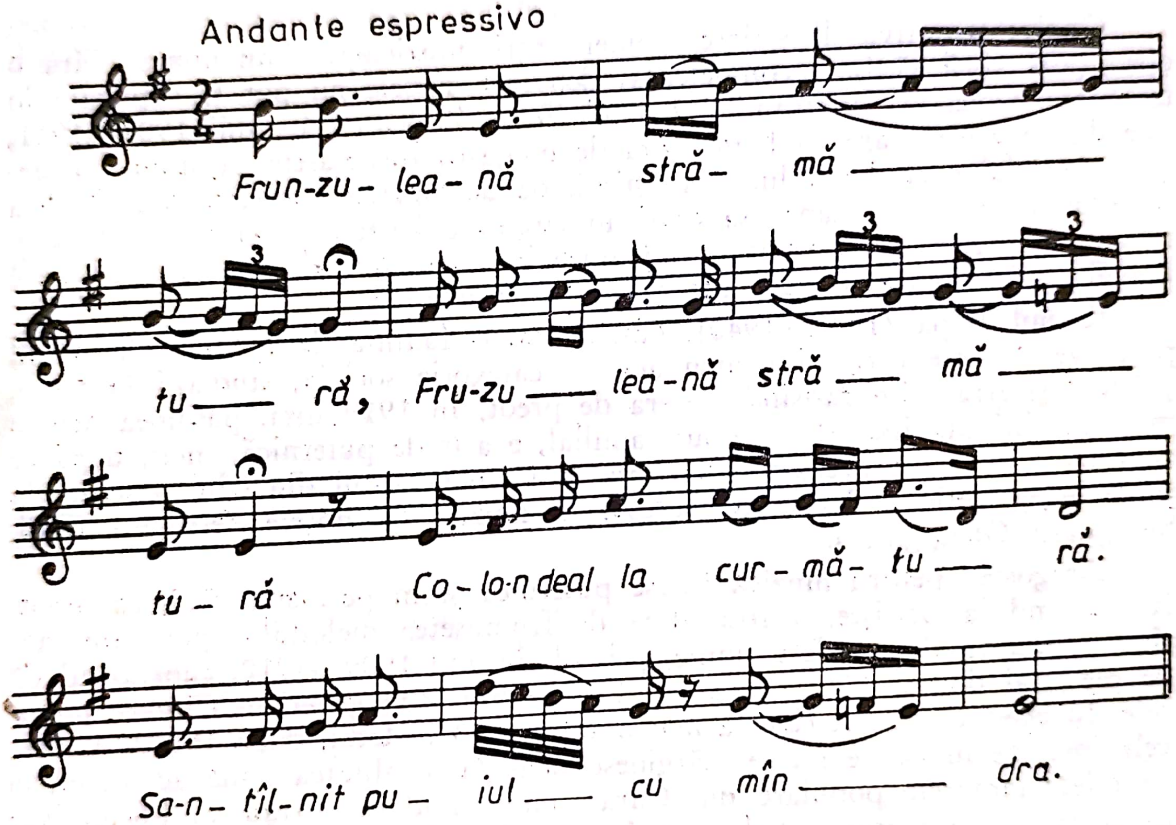
Culegînd ani în şir, din 1907 pînă în 1924, exceptînd lunile războiului (mai 1914 — august 1915), a realizat o zestre impresionantă de circa 3 000 de cîntece şi jocuri, riguros numerotate, după cum arăta L. Rusu, în 1933: Volumul I din 1907, 250 piese; II — 1907—1908, nr. 250—500; III — 1908, nr. 501—750; IV — 1907—1909, nr. 751—1 000; V — 1909, 1001—1250; VI — 1909, nr. 1251—1500; VII — 1909—1912, nr. 1501—1750; VIII — 1909, nr. 1751—2000; IX — 1913—1914, 2001—2250; X — 1916, 2251—2400; 1919—1924 — pînă la circa 3000.[61]

Evident, numerotarea strictă, în ordinea culegerii, grăieşte că A. Voevidca a ţinut ca volumele să conţină acelaşi număr de piese, ceea ce pare să fi fost ghidat de raţiuni aritmetice, dovadă că era foarte sobru şi exigent. Mai este un argument în favoarea seriozităţii cu care a lucrat, dat fiind faptul că a cules pentru colecţia austriacă; A. Voevidca, conform înţelegerii, a trimis fişele la Viena, dar multe le-a notat în dublu exemplar... M. Friedwagner nu a apucat să valorifice decît mai bine de o zecime (380) din acest bogat fond, rămas pînă astăzi în manuscris.[62]

Cîntecele acestei colecţii, evident cea mai impunătoare dintr-o zonă, sînt foarte frumoase şi într-o neasemuită varietate şi bogăţie. Puritatea lor e dis-

[60] Rusu, Liviu. *Muzica în Bucovina*, op. cit., p. 785.
[61] Rusu, L. *Pentru culegătorul de cîntec Alexandru Voevidca*. In: *Junimea literară*. XXII, nr. 7—9, 1933, p. 194; Breazul, G. *Patrium Carmen*, op. cit., p. 416.
[62] Colecţia e păstrată la Biblioteca Centrală — Bucureşti.

tinctă, legîndu-se prin mii de aspecte de muzica populară a zonelor Moldova și Transilvania nordică. Genurile apar foarte bine reprezentate, chiar și cîntecele de stil vechi și jocurile instrumentale. Întotdeauna, melodiile au o desfășurare sobră, cu planul arhitectural foarte limpede, de regulă, structurile complexe arareori apar. Cît de departe sînt aceste melodii sobre, cu o ingenuitate aparte, de sofisticatele melodii din colecțiile de duzină la care ne-am referit, unde artificiile, formulele căutate, de efect sau nu, prezentau cele mai complicate contururi. Cîntecele din colecția lui A. Voevidca au o ținută cristalină, ce atestă vigoare și forță autentică, precum e *Frunzuleană strămătură*, cules în iulie 1908, de la Domnica a lui Gavril Pojor, țărancă de 47 de ani din Frumosul.[63]



Evident, după publicarea întregii colecții, se vor putea formula concluzii asupra entității naționale ale acestor cîntece, indiscutabil, de o deosebită însemnătate.

Culegînd acest material, A. Voevidca a înscris o filă de aur în folcloristica românească. Contemporan cu cei mai de seamă culegători ai acelor ani, T. Brediceanu, B. Bartók, inimosul bucovinean are atù-ul că realizează o colecție mai ordonată în sensul limitării la un teritoriu caracteristic. Altfel spus, el insistă, atingînd adîncimi ce alții nu le puteau viza, deoarece a întreprins

63 Friedwagner, Mathias Dr. *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, I Band. Liebeslieder. Mit 380 von Alex, Voievidca aufgezeichneten Melodien. Konrad Triltsch verlag, Würzburg. 1940, p. 439.

culegeri interesante, căutînd nu numai un anume eşantion, ci mai multe, ajungînd să proiecteze o impozantă policromie artistică a melodiilor româneşti.

Aproape uitat, A. Voevidca merită un loc semeţ în istoria folcloristicii noastre, deoarece nu poate rămîne nerecunoscută uriaşa sa muncă, pusă în slujba originalităţii cîtecului românesc din Bucovina.

ROMUL POPA — „CÎNTECE POPORALE"

Orişice tentativă de scriere a unei istorii muzicale, şi nu numai, fără o distanţare, riscă să fie incompetentă, deoarece sursele nu pot fi depistate în totalitate. Colecţia bănăţeanului Romul Popa, întocmită în anii 1909—1911, este dintre acelea care confirmă teza de mai sus. Încheiasem capitolul culegerilor de folclor cînd am luat cunoştinţă de descoperirea cercetătoarei Rodica Giurgiu, care a avut şansa să pună în circuit o colecţie însemnată aflată în manuscris. Astfel am revenit, încadrînd-o într-o cronologie a epocii, deoarece numai aşa i se poate înţelege adevărata dimensiune.[64]

Romul Popa (1982—1940), născut într-o familie de intelectuali rurali, parcurge o carieră tipică pentru această categorie socială, studiază la Sibiu, Năsăud şi Arad, îmbrăţişînd cariera de preot. În 1919 însă, pasiunea pentru muzică, obţinută încă din mediul familial, e atît de puternică, încît, după ce urmează cursuri de pregătire muzicală la Conservatorul din Cluj, renunţă la profesiunea iniţială, devenind profesor de muzică în oraşele Petroşani, Brad, Sighişoara, Gheorghieni.

Dragostea pentru muzică fusese puternică şi în perioada cînd, ca preot, funcţionînd la Berlişte, a fost atras de frumuseţea melodiilor populare, notînd cîntece în două caiete ample, primul, în anii 1909—1910, cuprinzînd 62 de piese, al doilea, 37 de piese, în 1910—1911, sub genericul *Cîntece poporale*. În acest din urmă caiet a mai notat încă 3 melodii, după 1920.[65] Cîntecele inserate în caiete nu se mărginesc doar la localitatea unde activa el, ci oglindesc cîntecele populare din Caraş, unul fiind din Arad... Localităţile cărăşene din care provin melodiile sînt: Berlişte, Maidan, Iam, Rusova Nouă, Roşcani, Oraviţa şi Valea Mare.

Prin excelenţă colecţia cuprinde melodii vocale, deci cu text, ceea ce înseamnă că R. Popa este unul dintre primii culegători care notează, deci surprinde, folclorul în forma exactă în care el se manifestă. Dar informatorii recrutaţi din mediul rustic nu sînt întotdeauna ţărani, ci şi intelectuali, ceea ce deschide poarta unor producţii ce se proiectează sub semnul artei pseudoculte.

---

[64] Giurgiu Rodica. *Cîntece poporale adunate de Romul Popa (1909—1911) — O culegere inedită de folclor muzical bănăţean. Studii de muzicologie*, vol. XVI, Bucureşti, Edit. muzicală, 1981, p. 397—432. Toate datele despre colecţie le datorăm acestui studiu.

[65] Colecţia se păstrează la *Muzeul Banatului* — Timişoara, fond Romul Popa.

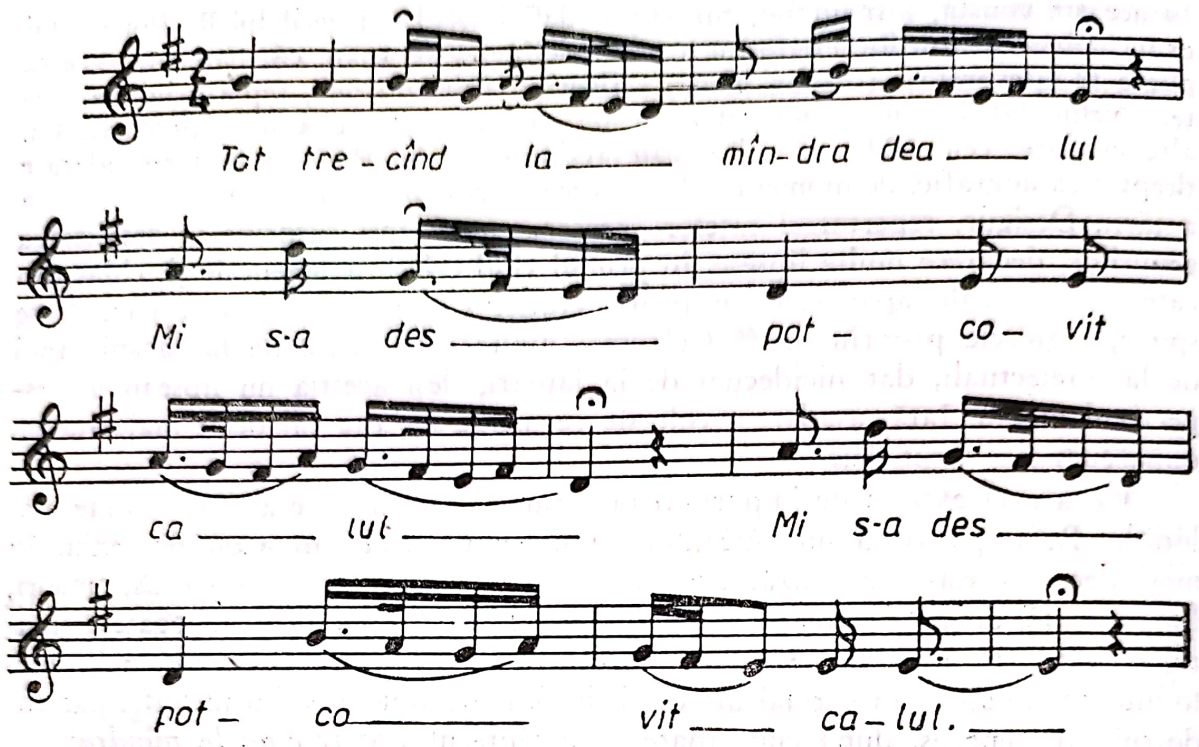
Scanned with OKEN Scanner

În aceasta constă, într-un fel, caracterul deficitar al culegerii lui R. Popa, mai exact, sursa straturilor eterogene care o definesc, cu toate că, oarecum, acesta poate fi interpretat și ca un merit, reflectînd fidel muzica, repertoriul de cîntece vehiculat într-un mediu dat, la un moment istoric anume precizat. Cu alte cuvinte, cele 102 melodii vocale reținute de R. Popa pot fi considerate drept o radiografie, de moment și loc, a ceea ce era folclor românesc, într-o zonă a țării. Desigur, repertoriul satelor cărășene nu a fost surprins în totalitatea genurilor, deoarece multe lipsesc, în primul rînd cele instrumentale și, chiar din categoriile vocale apar cele cu profil erotic, cîntecele lirice sau, cum li se spune, cîntecele propriu-zise.[66] Cele mai multe sînt culese de la țărani, apoi de la intelectuali, dar nicidecum de la lăutari, deși aceștia nu lipseau în respectivul mediu. Iată, așadar, o colecție ce merge pe alte căi decît majoritatea, după cum s-a văzut deja.

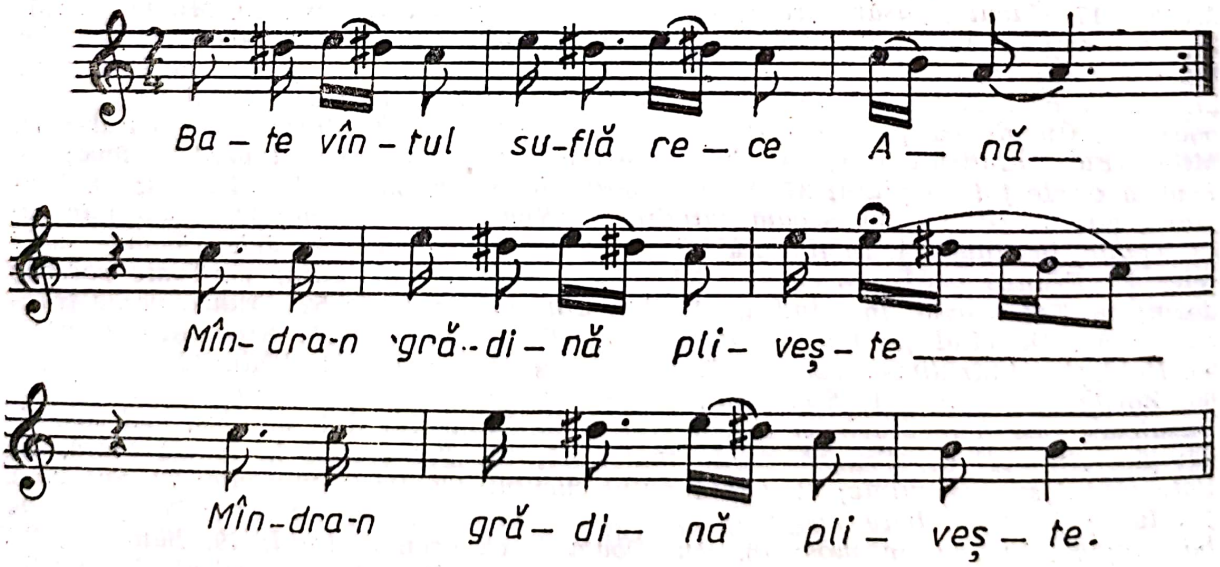
Un aspect extrem de important mai este și felul în care au fost notate melodiile, R. Popa fiind un culegător cu unele priorități în acest domeniu. În mod deosebit este surprinzătoare meticulozitatea cu care a surprins, uneori, linia vocală, acordînd atenție detaliilor, adică broderiilor care îmbogățesc lianțul melodic. În acest fel se reține una din caracteristicile fundamentale ale melosului românesc și în special ale celui din Banat, anume, stilul melodic parlando-rubato, generos, după cum apare și în cîntecul *Tot trecînd la mîndra:*

---

[66] Cîntecele culese de R. Popa: 1. *Cînd dor de badea;* 2. *Mă dusei asară-n sat;* 4. *Frunză verde de-a de plută;* 5. *Cucul și cu rînduneaua;* 6. *Frunză verde de pe coastă;* 7. *Trec la deal, mă-ntorc la vale;* 8. *Badea-i mînios d-asară;* 9. *Trec florile;* 10. *Lelișoară, ochii tăi;* 11. *Hai, Ană, Ană!;* 12. *Mărie, Mărie;* 13. *Vai de mine, pic de somn;* 14. *Nano!;* 15. *Nu bate, Doamne, pre mine;* 16. *Mărie, soră Mărie!;* 17. *Cucule, pasăre grasă;* 18. *Tot mă mir și mă gîndesc;* 19. *Mîndră dragă;* 20. *Sara bună;* 21. *Foi de fragă;* 22. *Cosiță, verdiță, iedera;* 23. *Bate vîntul;* 24. *Eu mă duc, mîndruțo, duc;* 25. *Zise mîndra către mine;* 26. *Au, au, au, sufletul meu;* 27. *Tu nu vrei... ba eu vreu;* 28. *Ajungă-te, mîndr-ajungă;* 29. *Trecui valea și-un ogaș;* 30. *Cucule cu pene verzi;* 31. *De la noi în jos;* 32. *Mărie, poale curate;* 33. *Mi-a trimis mîndruța dor;* 34. *Cîte doruri am dorit;* 35. *Frunză verde cînepă;* 36. *Frunză verde foi de plută;* 37. *Frunză verde de bujor;* 38. *Cînd aud cucul;* 39. *Rozmarin mîndru-nflorit;* 40. *Școală, mîndră;* 41. *Spune-mi, Doamne;* 42. *Plînge mîndra;* 43. *Teiule, bradule;* 44. *În livezile lui Ionu;* 45. *Lună noauă;* 46. *Jele, Doamne, cui i jele;* 47. *Frunză verde de cicoare;* 48. *Tot șezînd la astă masă;* 49. *Toate paserile dorm;* 50. *Tot trecînd la mîndra;* 51. *Hai, Lină Gheorghină;* 52. *Frunză verde frunzuliță;* 53. *De cînd pe mîndra iubesc;* 54. *Trec zilele...;* 55. *Rîndunică mititică;* 56. *Haidați mîndruliță-n luncă;* 57. *Săraci cărările mele;* 58. *Pădurița verde ești;* 60. *Zorile se varsă;* 61. *Spune-mi, badeo, vii, nu vii?!;* 62. *Tare-am însărat;* 63. *Busuioace!;* 64. *Tune turbu-n voi, neveste!;* 65. *Doina lui Rață;* 66. *Sus, mai sus;* 67. *Cîmpie, cîmpie!;* 68. *Frunză verde măierană;* 69. *Tot șezînd la ceastă masă;* 70. *Bate vîntul sus pe culme;* 71. *Cîntă puiul cucului;* 72. *Paști, murgule;* 73. *Sus lună, jos lună;* 74. *Cine bate noaptea;* 75. *Toată lumea tot mă întreabă;* 76. *Ș-o babă bătrînă;* 77. *Și era un moș;* 78. *Au, Doamne, că greu e dorul;* 79. *Bălo hai;* 80. *Leliță cu ochii verzi;* 81. *Leliță cu ochii verzi;* 82. *Eu mă duc, codrul rămîne;* 83. *De-aș fi o floricică;* 84. *Lină, Cătălină;* 85. *Floare dragă;* 86. *Puișorule;* 87. *Naltă-i fata;* 88. *Pasăre galbină-n cioc;* 89. *Tînără mă măritai;* 90. *Cine bate la fereastră?;* 91. *Fetița-nălbește pînza;* 92. *Zise mîndra către mine;* 93. *Versul fetei mari;* 94. *Taie, maică tăieței;* 95. *La fîntîna cu doi brazi;* 96. *La fîntîna-ntre livezi;* 97. *Bîr, oiță bîr;* 98. *Toată noaptea bat la poartă;* 99. *Biru-mi dau;* 100. *Plînge-mă, maică, cu dor;* 101. *N-am nici casă, n-am nici masă;* 102. *Trandafir de la Moldova.*



Caracteristice sînt, în cîntecele culese de R. Popa, structurile modale, scările cu trepte mobile, scările heptatonice, hexacordiile cromatice, uneori cu secunda mărită, ca în *Bate vîntul*, avînd finala pe treapta a II-a:



Frecvente sînt, de asemenea, și cîntecele în care alternanța major-minor e evidentă. În însăși notarea cîntecelor, R. Popa preconizează, uneori, stabilirea fundamentalei *sol* pentru modurile majore sau *mi* pentru cele minore, anticipîndu-l, în acest sens, pe B. Bartók.

Scanned with OKEN Scanner

Evident, nu insistăm în analiza cîntecelor bănățene culese de R. Popa, mulțumindu-ne cu semnalarea unor trăsături dominante. Un fapt apare limpede, aportul acestui folclorist este însemnat prin zestrea muzicală pe care o notează, dovedind că la începutul secolului XX folcloristica muzicală intră pe un făgaș nou, că melodia țărănească, cu fizionomia sa modală și stilul liber parlando rubato, își revendică locul pe care-l merită, în ansamblul eposului muzical popular.

ARIILE NOTATE DE GHEORGHE MATEIU

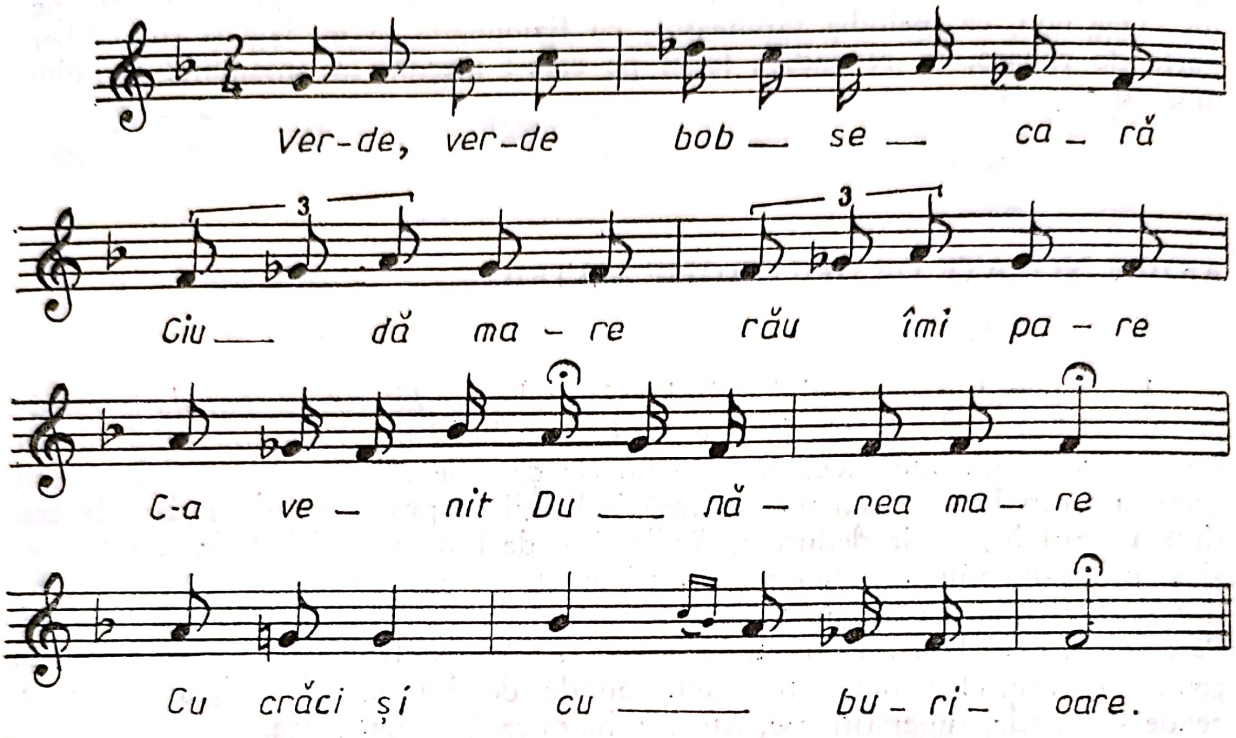
În volumul profesorului Nicolae Păsculescu, *Literatura populară românească*, publicat de Academia Română în ciclul *Din viața poporului român* (1910), există un apendice: *30 Arii* notate de Gheorghe Mateiu, șeful muzicii comunale din Huși. Cum nu se oferă indicații asupra principiilor de culegere, sîntem constrînși să le deducem. Ariile sînt, de fapt, numai balade, notate muzical printr-un număr strict de versuri, pentru a susține melodia. Versurile nu sînt date aici, se găsesc în capitolele anterioare, în culegerea literară a lui N. Păsculescu, care le-a adunat din Muntenia, Oltenia, Dobrogea și Moldova. Ca genuri literare, el a inclus în volum colinde, descîntece, ghicitori, proverbe, legende și balade, superstițioase, istorice, haiducești și domestice.

Muzical, culegerea e mai unitară, conținînd numai legende și balade din toate categoriile menționate, avînd textul integral, numele informatorului, ocupația și localitatea în care s-a efectuat culegerea lui Păsculescu. Ca text, sînt 61 de legende și balade, ca muzică, numai 30. Ariile muzicale, pe de o parte, legendele și baladele, pe de alta, se pot conexa, ceea ce oferă imaginea completă asupra respectivei creații populare. Se poate deduce că Gh. Mateiu le-a notat la solicitarea lui N. Păsculescu, care i le-a și cîntat, ceea ce înseamnă că ariile sînt cunoscute de cel care le notează printr-un intermediar, ceea ce poate pune sub semnul întrebării autenticitatea lor. De bună seamă, această colecție pare a fi cea mai însemnată pentru acea perioadă, în privința legendelor și baladelor, ceea ce nu poate fi fără importanță.

Care sînt legendele și baladele acestei colecții? 1. *Iana Sînziana;* 2. *Iana Sînziana;* 3. *Vișina;* 4. *Doamna Ileana;* 5. *Mănăstirea Argeșului;* 6. *Cîntecul Nașului;* 7. *Antofița lui Vioară;* 8. *Golea;* 9. *Miul Haiducul;* 11. *Iovan Iorgovan;* 12. *Voica lui Nadolia;* 13. *Trei surori la flori;* 14. *Marcu Viteazul;* 15. *Jăman Craiu;* 16. *Ghiță Cătănuță;* 17. *Doicin Bolnavul;* 18. *Constantin Brîncoveanu;* 19. *Tănislav;* 20. *Chira Chiralina;* 21. *Corbea;* 22. *Agușița lui Topală;* 23. *Ibraim;* 24. *Fata din Frîng;* 25. *Zăvălaș Tudor;* 26. *Mistriceanul;* 27. *Vișina;* 28. *Novac, Baba Novac;* 29. *Neguța;* 30. *Iencea Săbiencea.*

Cu toate că notarea nu pare prea fidelă stilului baladesc, totuși, Gh. Mateiu are meritul de a transmite fiorul epic prin menținerea stilului recitativic, acel parlando rubato care iese în evidență chiar și atunci cînd ritmul de horă e pregnant (*Ghiță Cătănuță*). Adeseori formulele melodice au relief, impunînd

secunde mărite, cadenţe specifice (frigice), desfăşurări sinuoase, sub aspectul mişcării ritmice, conferind baladei farmec şi substanţă ca în *Constantin Brîncoveanu:*



Evident, aici avem chintesenţa muzicală a baladei, care în decursul zicerii putea fi uşor modificată, datorită stilului improvizatoric, atît de caracteristic interpretării acestui gen.

Conţinînd multe balade vechi, cu puternice ecouri de epocă, avînd pregnanţă muzicală, ariile din volumul lui N. Păsculescu sînt importante prin reperele pe care le favorizează într-o eventuală sinteză sau comparaţie a evoluţiei acestui gen muzical, atît de pitoresc şi bogat reprezentat.

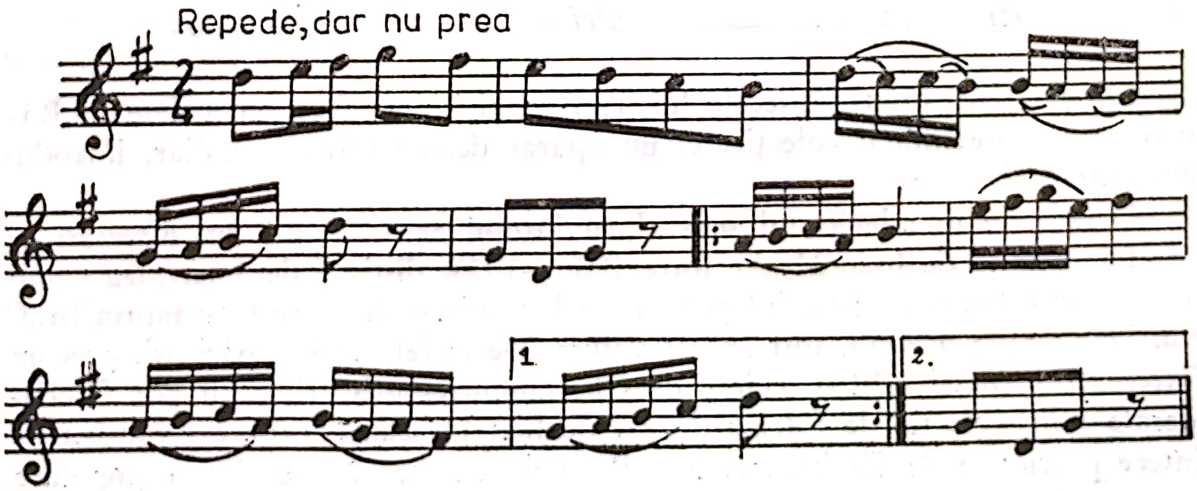
T. POPOVICI ŞI I. IGNATON — „CÎNTECE DIN RĂŞINARI"

Monografia comunei Răşinari, Sibiu (1915), de Victor Păcală, a fost făcută după ani de cercetări, pentru a se cunoaşte în profunzime cele mai intime aspecte ale vieţii acestei vechi şi importante comunităţi româneşti transilvănene. Trecîndu-se în revistă datinile populare, se marchează, într-un scurt capitol, şi *Cîntecele* pentru culegerea cărora autorul apelase la priceperea compozitorului Timotei Popovici şi a lui Ioan Ignaton. Din păcate, materialul muzical este redus la 21 de piese, 5 cîntece religioase, 1 bocet, 9 cîntece lumeşti şi 6 dansuri. Cu cele numai 16 cîntece şi jocuri, se poate afirma că una dintre

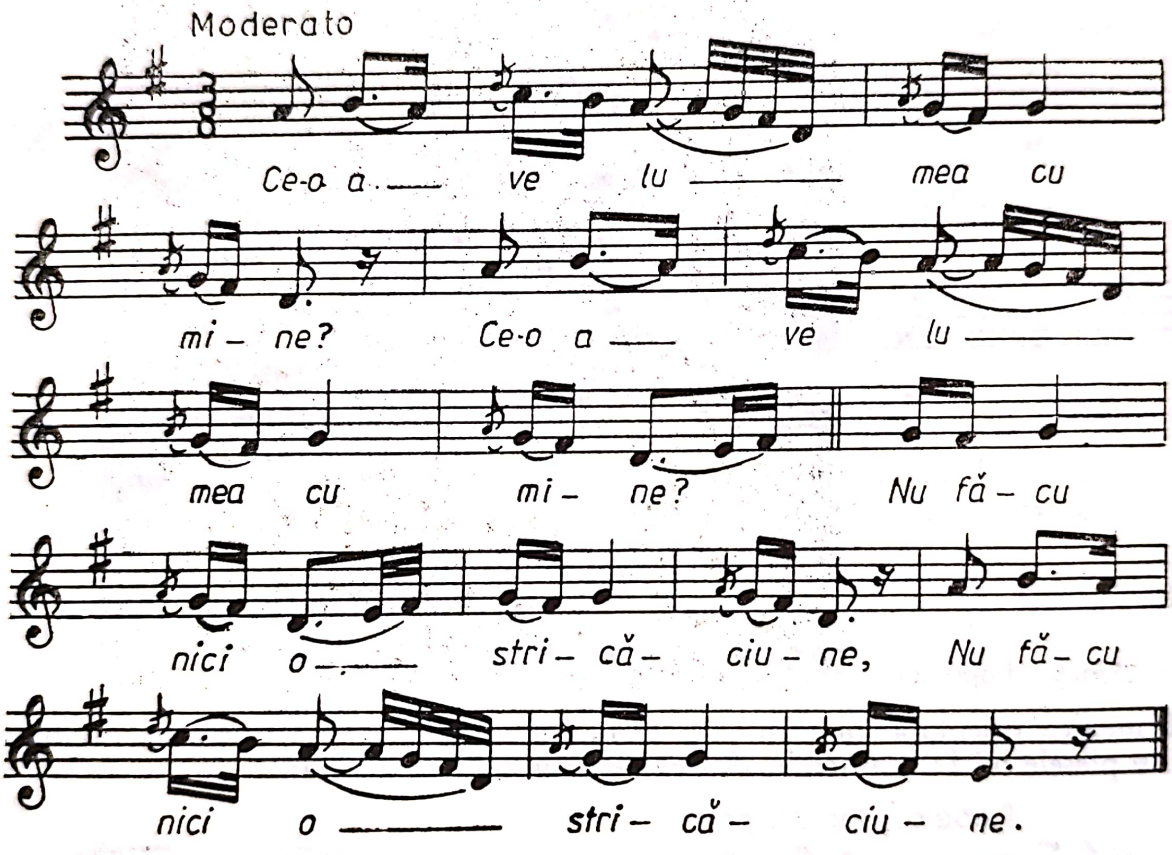
cele mai bogate zone folclorice este neconcludent surprinsă în monografie. Bineînțeles, melodiile alese sînt de o mare frumusețe, prezentînd structuri modale penta-, sexa-, heptatonice și octaviante. Atributele cromatice fiind total necunoscute acestor cîntece, se poate pune problema vechimii sau a neincidenței

Timotei Popovici

cu muzica orientală. Și totuși, în *Brîu*, formulele melodice orientale, întîlnite și în piesele lui D. Cantemir, sînt evidente în măsura a treia:



Melodiile de joc sînt: *Danţu, Sîrba ciobanilor, Brîu, Hăţăgana; Ardeleana (Învîrtita)* şi *Purtata*. Se precizează că *Sîrba* e un dans adus din România, în urmă cu circa patru decenii. *Ardeleana* e notată în metru binar, ceea ce nu corespunde adevăratei sale mişcări. Între cîntece, se disting genuri ca: *de nuntă, Doina Mirelui (cătanelor), de înstrăinare, cîntec de leagăn, bătrînesc, de dragoste, de jale, ciobănesc*. Se observă insistenţa repertoriului păcurăresc, îndeletnicire specifică acestei zone. Foarte caractristic ne apare cîntecul *Ce-o ave lumea cu mine*, prin structura sa melodică sobră, prin celulele tematice reduse ca număr, dar care se reprofilează variaţional într-o derulare naturală, cu savoare poetică şi muzicală.



Într-un sens strict, cîntecele lui T. Popovici şi I. Ignaton, culese în Răşinari, nu reprezintă o colecţie, ci un aparat demonstrativ, auxiliar, introdus fără criterii riguroase.

O colecţie în adevăratul sens al cuvîntului există totuşi din Răşinari, şi a fost întocmită de Ioan Muţiu, între 1906—1925, distinsă de *Societatea Compozitorilor Români* cu premiul pentru folclor, iniţiat de către Constantin Brăiloiu. Dar despre aceasta, într-un alt volum. De altfel, unele tipărituri, precum *Cîntece Româneşti* (1919), culese de Gh. Dumitrescu-Bistriţa, nu pot fi considerate ca o colecţie de folclor demnă de luat în seamă, deoarece conţine 14 cîntece patriotice de Flechtenmacher, Porumbescu etc., 20 de cîntece populare,

între care și cîntece publicate de T. Brediceanu, 7 culese ori notate de autor. Așadar o culegere eterogenă . . .

Cîntecele culese de Gh. N. Dumitrescu-Bistrița apar uneori notate și în factură corală, ceea ce demonstrează că n-au fost concepute ca tezaur de melodii, ci ca o carte de repertoriu.

Se știe că și Bazil Anastasescu are o culegere: *206 cîntece din Mehedinți*, din care au intrat în caietul I — 35 de cîntece, dar n-am reușit să le vedem. Cum B. Anastasescu era un prelucrător, interesul său a fost condus de detectarea potențialului componistic, prezentînd cîntecele în factură corală.

GHEORGHE FIRA — „CÎNTECE ȘI HORE"

Deși a publicat o singură colecție, și ea nu prea mare, comparativ cu altele, învățătorul Gheorghe Fira (12 III 1886 — ? XI 1936) din Ștefănești-Vîlcea, ne-a lăsat un adevărat tezaur pe care l-au folosit mulți compozitori în anii interbelici. Într-un fel, este colecția ce a servit ca sursă de melodii în prelucrările unor creatori ca D. G. Kiriac, Gh. Cucu, M. Jora. De altfel, pe D. G. Kiriac nu numai că l-a cunoscut, dar l-a consultat în legătură cu culegerea, cîntecele fiind tipărite „după alegerea și cu îngrijirea dlui D. G. Kiriac". Ce înseamnă aceasta? Greu de spus. Un fapt e de presupus, Gh. Fira avea o pregătire muzicală de școală normală și se pare că avea nevoie în notare de un aviz competent. De altfel, după 1920, își desăvîrșește pregătirea muzicală, absolvind Conservatorul din Iași.

Tipărită de Academia Română în ciclul *Din viața poporului român*, colecția *Cîntece și Hore* (1916) reprezintă melodii culese de la țărani și lăutari, căutînd ca notarea să corespundă „modului adevărat de a cînta al săteanului"[67]. Cu toate acestea, autorul avertizează că melodiile au circulat în mediul urban, revenind în cel rural . . . Într-adevăr, influența orășenească e vizibilă prin culoarea orientală, prin meandrele pe care le parcurg, adeseori, contururile melodice. Curios, informatorii nu sînt numai țărani, ci și învățători, pe care-i întîlnește la diverse serbări, consfătuiri; preoți, agenți sanitari . . . Nici zona nu e riguros menționată, deoarece nu numai Vîlcea îi oferă material, ci și Teleormanul, Sibiul, Bacăul . . .

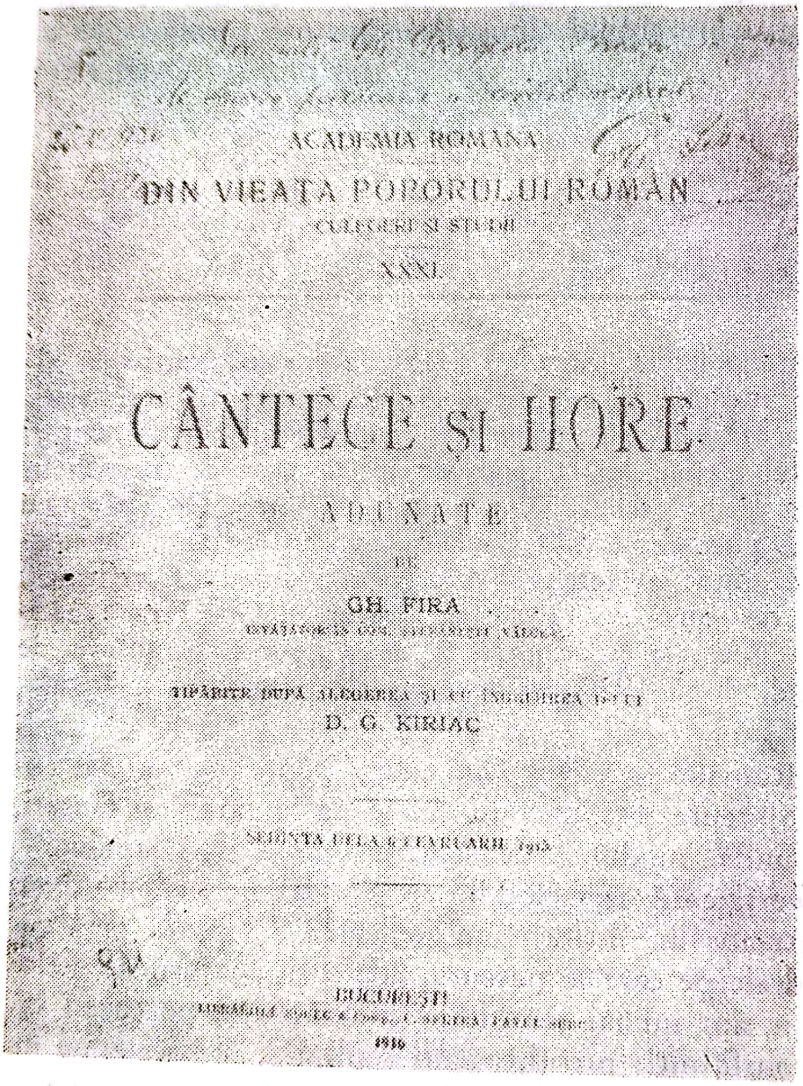
Uneori chiar se indică și autori, ca în cazul cîntecului *Bate vîntul* de I. Fira. Se mai întîmplă ca să fie indicată și persoana care a cules cîntecul sau l-a notat. Dar multe cîntece nu conțin nici un fel de date extramuzicale care să le configureze biografia. *Horele* au unele surse dezvăluite între care și lăutarii Mîzgă, Mîrza și Costache.

---

[67] Fira, Gheorghe. *Cîntece și hore. Cîteva cuvinte.* București, 1916, p. 3.

Dacă sub aspectul rigorii culegerii se observă carențe, volumul apare foarte interesant muzical, cu o notație ce pare temeinic efectuată. Cîntecele sînt selectate de o asemenea manieră, încît se impun prin pregnanță și individualitate.

Cele 78 de cîntece, deși foarte variate, au parcă o trăsătură ce le leagă: bogăția melodică în care abundă melismele, ornamentele, stilul recitativic, par-


ACADEMIA ROMÂNĂ

DIN VIEAȚA POPORULUI ROMÂN

XXXI

CÂNTECE ȘI HORE

ADUNATE

DE

GH. FIRA

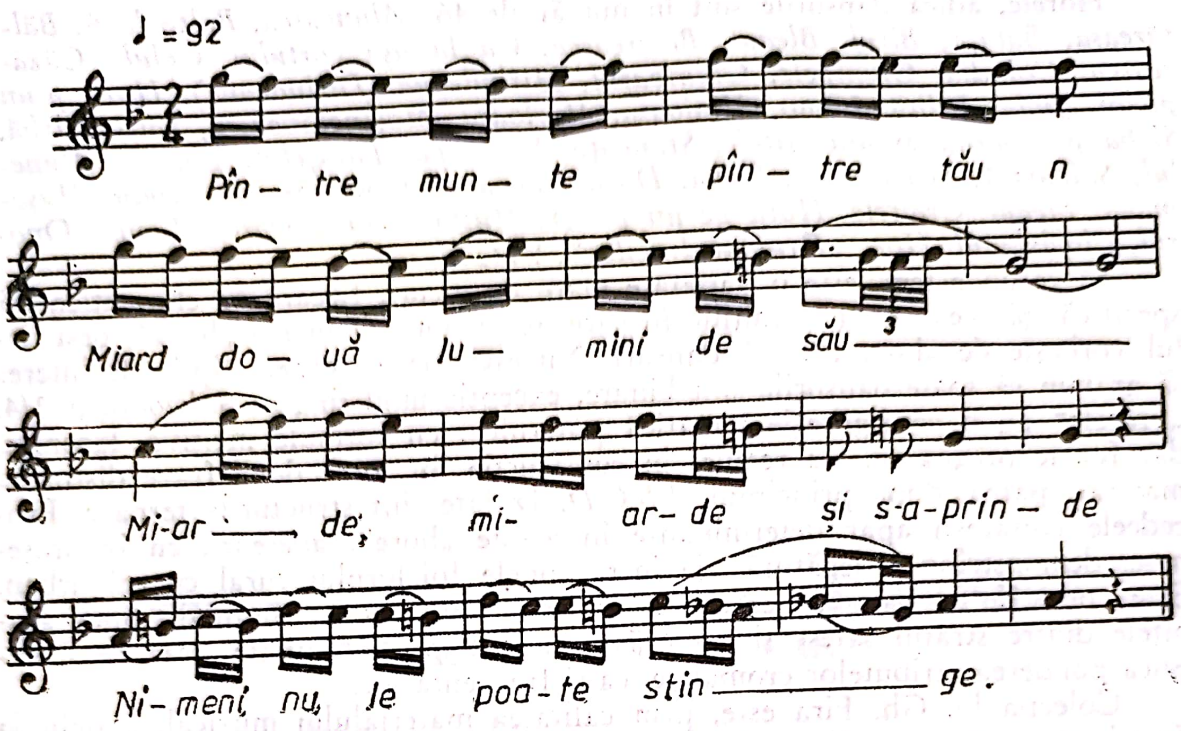
D. G. KIRIAC

BUCUREȘTI

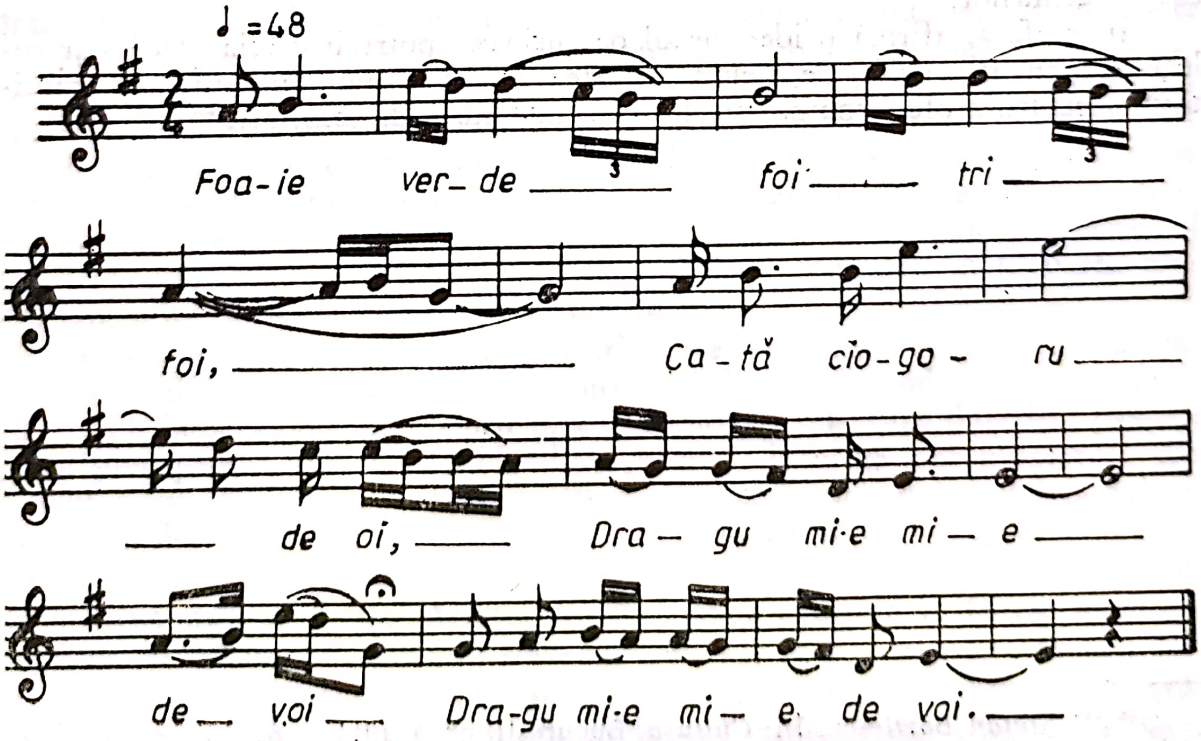
1916

Gheorghe Fira — „Cîntece și hore“

lando-ul și modalismul, adeseori cromatic. Spre deosebire, bunăoară, de cîntecele colecției bucovinene a lui A. Voevidca, cîtecele muntene din culegerea lui Gh. Fira au o configurație complexă, cu rînduri de fraze, în care elementele variaționale apar determinante. Cele mai frecvente structuri arhetipale sînt *a* a_v *b* b_v; *abcab*; *a* a_v a_{vv}; *a b c d*. Modurile naturale cu trepte mobile, modurile cromatice cu secundă mărită par cele mai caracteristice. Dintre numeroasele melodii de mare frumusețe, reținem: *Pîntre munte, pîntre tău*, cu o puternică încărcătură melismatică.



Indicarea metronomică e o practică pe care Gh. Fira o menține cu strictețe, pentru a reda mișcarea exactă în care respectiva melodie se cîntă. *Doina ciobănească* are o distincție deosebită pentru melodiile zonei muntene.



Horele, adică dansurile sînt în număr de 46: *Aluneasca, Balta la 6, Băltăreasa, Băluța, Birul, Bleaul, Boiereasca, Ca la ușa cortului, Calul, Căzăceasca, Chindia, Ghimpele, Ghimparul, Hirindeaua (Dirindeaua), Hora p-un picior, Juda, Leliță, Ioano, Mînioasa, Marioara, Morînglăveasca, Salta, Sîrbă, Sîrba pe coarda groasă, Sîtele, Stăncuța, Șchioapa, Tărășelul, Țîitura, Alunelul, Sălcioară, Sîrba nouă, Sîrba, Dorul cocoanei, Costorăreasa, Nodu, Mușamaua, Bleaul, Crăițele, Hora pe un picior, Mustăcioasa, Lozasca, Linica, Onorul, Ciocîrlanul, Hora „Drumul dracilor", Vulpea.*

Să recunoaștem, este o varietate mare de jocuri, fiecare cu choreutica lui specifică. Și aceasta, în condițiile în care nu se notează nici o „horă", deși titlul vorbește de „hore", adică dansuri. Nu este, de asemenea, lipsit de interes să arătăm că toate dansurile sînt binare, excepție unul singur: *Sălcioara* în 3/4. „Horele" au o configurație tematică puternică, cu formule incisive, laconice, dar foarte pregnante. Ca regulă, în construcția lor intră două fraze distincte, mai rar, patru, după principiul *A B C D*. Izolate sînt structurile ternare. Procedeele lăutărești apar determinante în aceste „hore", adeseori, cu iz orășenesc, demonstrînd o legătură vie între zonele folclorului rural cu cel urban. Este vorba de un fenomen care pare mai clar conturat în Muntenia, unde granițele dintre stratul sătesc și cel orășenesc sînt mai estompate, ceea ce și explică ponderea atributelor cromatice, ca și frecvența lor.

Colecția lui Gh. Fira este, prin calitatea materialului muzical, o oglindă de cristal venețian, cu imagini extrem de clar reflectate, ceea ce și justifică preluarea multor motive de către creatori.

Cum se arăta și în altă parte, culegeri au efectuat încă mulți alții, unii vor ieși la suprafață din fonduri familiale, arhive, biblioteci. În această ordine poate intra și Ștefan Bazilescu, învățător care culege mai mult de 300 de melodii, nu numai profane, ci și religioase, avînd o concepție uniformizatoare asupra genurilor.

În prefață, afirmă o idee destul de curioasă, potrivit căreia, dacă s-ar culege aproximativ 6 000 de melodii, acestea ar deveni un fond suficient (cantitativ?) pentru a oferi compozitorilor o bogată sursă de inspirație.[68]

[68] *** *Ștefan Bazilescu.* În: *Cultura*, București, nr. 5, 1914, p. 65.

COMPOZITORI CULEGĂTORI ȘI CERCETĂTORI AI CREAȚIEI POPULARE

TIBERIU BREDICEANU

Se disting trei clase generale de culegători. Prima, muzicieni călăuziți de întocmirea unor volume de prelucrări instrumentale și corale, ce vor fi trecute în revistă la capitolul creație. Selecția cîntecelor populare nu joacă un rol determinant ca și accentul pus pe pitoresc, pe particularitățile stilistice. Culegătorii, dacă pot fi investiți cu această calitate, contractează folclorul cel mai răspîndit, din vecinătatea lor. Cum erau orășeni, dau senzația în aprecierile lor că acest strat li se părea mai valoros și mai reprezentativ. Deoarece în editarea unor prelucrări, factorul comercial nu era neglijat, se poate ca elementul numărul unu, melodia populară, să treacă pe plan secundar, în favoarea prezentării ce nu ținea cont neapărat de autenticitate.

A doua clasă o reprezintă culegătorii sincer convinși că folclorul e un tezaur ce se dezagregheză în procesul urbanizării și că trebuie cît mai grabnic cules. Sub imperativul unor teorii bine intenționate, cei care dovedesc pasiune și nu precupețesc eforturi considerabile pentru a-l culege sînt învățătorii din mediul rural, de regulă, buni cunoscători ai obiceiurilor și creației populare. Pregătirea lor muzicală este și nu este suficientă pentru a întreprinde o culegere dublată de transcriere, ceea ce îi obligă să ceară sprijin unor muzicieni de profesie pentru notare. Aceștia nu sînt, onor excepțiilor, foarte buni cunoscători ai folclorului, dar știu transcrie sau vor să dea impresia că sînt stăpîni pe aceasta. Atașamentul lor față de cîntecul popular e conjunctural, grăbit, ceea ce explică o transpunere, de multe ori, superficială, schematică. Spu-

Scanned with OKEN Scanner

neam că sînt şi cîteva excepţii care au realizat culegeri masive, neîncredinţate altei persoane pentru notare, deşi nu aveau siguranţă deplină în soluţiile adoptate, lăsînd să se înţeleagă că ar necesita un supervizor competent. Este şi cazul lui Al. Voevidca. Cu excepţia acestuia, culegerile muzicale ale folcloriştilor-învăţători nu sînt numeroase şi nici constante. De regulă, pasiunea a rămas, dar s-a canalizat spre alte tărîmuri folclorice.

O a treia clasă o deţin compozitorii-folcloriști, adică muzicienii cu preocupări creatoare care au îndrăgit melodia populară şi, în consecinţă, au întreprins expediţii de culegere. Ei vin din afară, dintr-un alt mediu, dar se identifică perfect cu el. Compozitorii aveau atù-ul pregătirii profesionale, pentru ei notarea nu reprezenta o problemă insolubilă. Mai mult, în cazul lor, pregătirea putea avea repercusiuni asupra interesului cu care priveau melodia populară, anume interesul compozitorului, care vedea în producţiile folclorice inepuizabile surse de inspiraţie. Cu toate acestea, nu se poate spune că ar fi avut de suferit culegerile lor, de obicei masive, întinse pe durata mai multor ani. Compozitorii folcloriști, beneficiind de aparate mecanice de înregistrare, de experienţă, de concepţii sedimentate privind metodologia culegerii, au surprins cîntecul în nuditatea lui, fără să-i altereze fizionomia. Avînd o formaţie profesională superioară, ei au făcut disjuncţia dintre culegere şi creaţie, diferenţierea avantajînd fiecare entitate în parte. Din această cauză, culegerile prezintă chipul folcloristicii în toată puritatea sa, fără nici un fel de retuşuri sau completări. Adăugînd la aceasta şi intuiţia, gustul ori priceperea în selectare, în transcriere, în sistematizare, vom avea atributele ce definesc valoarea acestei clase de folcloriști-compozitori.

Şi anterior, muzica românească a cunoscut ipostaza compozitor-folclorist, dar aceştia erau preocupaţi de întocmirea unor antologii cu destinaţie de repertoriu, pe cînd generaţia perioadei de care ne ocupăm strîngea şi fixa melodiile pentru a se constitui în material documentar, într-un fond de patrimoniu, într-un tezaur destinat cercetării ştiinţifice, creaţiei muzicale servind drept argumente pentru specificitatea artistică.

Aceste clase, privite în general, nu sînt altceva decît oscilaţiile devenirii, ipostazele procesului de cristalizare a sensului modern al culegătorului de folclor.

Tiberiu Brediceanu, împreună cu D. G. Kiriac şi B. Bartók, face parte din clasa compozitorilor-culegători, clasă de elită, afirmîndu-se public în acest domeniu, de la vîrsta de 17 ani, cînd Iacob Mureşianu îi inserează, în revista sa de la Blaj, *Ardeleana*, „după cum se cîntă în Banat"[69], ca şi o altă prelucrare pe care n-o intitulează. De fapt, începe să culeagă mai devreme, din 1891.[70] În *Musa Română*, mai publică şi *Bagă, doamne, luna-n nor*, „doină din Banat", care contribuie la impunera numelui tînărului T. Brediceanu. Aceste piese erau prelucrări pentru pian, sau voce şi pian, ceea ce probează faptul că muzicianul culegător se încadrează perfect în moda vremii de a culege pentru a prelucra, a aranja. Atingem astfel nodul gordian al folcloristului T. Brediceanu, care s-a manifestat în dubla calitate de culegător şi prelucrător,

[69] *Musa Română*. II, nr. 1, 1 ianuarie 1894.

[70] Breazul, George. *Tiberiu Brediceanu*. În: *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I, Ed. îngrijită şi prefaţată de V. Tomescu, Bucureşti, Edit. muzicală, 1966, p. 446.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta din urmă apare, pentru anii afirmării, dar nu numai, deloc mai puțin importantă. Ar fi suficient să amintim, în afara numeroaselor piese răzlețe, de marile colecții-prelucrări care, adeseori, le însumează: 10 caiete cuprinzînd 80 *Doine, cîntece și balade românești pe teme poporale* (1924). În caietul X din *Doine și cîntece poporale*, cinci piese se intitulează *Miorița*. 64 *Jocuri*

Compozitorul și folcloristul Tiberiu Brediceanu

populare românești (1928 și 1930); 8 caiete *Miorița* (1955), *Șase doine și cîntece pentru cvartet vocal* (1957) *Doine, cîntece și balade românești* (1962) *Miorița* . . . Dar acestea îl privesc pe compozitorul T. Brediceanu, or, în acest capitol, ne interesează culegătorul, folcloristul care a strîns, în decursul bogatei sale vieți, un număr impresionant de cîntece și jocuri!

Să remarcăm că T. Brediceanu e, probabil, primul care se interesează de *Mioriţa*, expresie a creativităţii populare, inaugurînd un drum bătătorit de literaţi, începînd cu Alecsandri şi Russo, dar care e urmat abia acum de muzicieni mai sistematic. T. Brediceanu va cerceta balada *Mioriţa*, pornind de la versiunea publicată de George Catană în *Luceafărul* (IV, 13—14, 1905, p. 275), în 1921. Cu toate acestea, în colecţia din Maramureş, T. Brediceanu culesese un colind cu tema Mioriţei (nr. 116), care se întîlneşte şi la B. Bartók.

Culege spontan şi sporadic, din dorinţa vie de a cunoaşte şi a feri de uitare comori folclorice. Se conturează cîteva faze în opera sa de culegere. Culege empiric, în Banat şi Transilvania, stimulat de îndemnurile lui I. Mureşianu, care-l încurajează, publicîndu-l. O fază nouă e legată de preluarea melodiilor vestitului lăutar Nica Iancu Iancovici din Lugoj, despre care conferenţiază la Sebeş Alba, în 1903. De la acest interpret a cules melodii bănăţene şi de la Sofia Vlad-Rădulescu, pe care le-a armonizat, după cum arată T. Brediceanu în *Muzica în Transilvania*, p. 731 a voloumului *Muzica în România*, editat de P. Nitulescu. Acest renumit muzicant român, neîntrecut virtuoz al viorii, i-a dictat ore în şir cîntece şi jocuri lui T. Brediceanu, care le prelucra pentru pian şi i le cînta lăutarului, pentru a se convinge că au fost bine surprinse.[71]

A treia fază poate fi considerată cea în care a cules, avînd sprijinul *Societăţii pentru fond de teatru român*, cu sediul la Lugoj, care achiziţionase fonografe, în 1904 (un *Edison Home Phonographe* cu cilindri şi un gramofon cu plăci, mai mare), în baza unui program care prevedea culegerea ariilor şi jocurilor româneşti. T. Brediceanu a fost premiat, pentru o primă culegere de melodii, în 1908[72], făcută în părţile Sibiului şi Lugojului. Aparatele fuseseră achiziţionate de Societate în intenţia de a i le pune la dispoziţia lui I. Vidu, care-şi exprimase acordul de a culege, conform unui program bine conceput.[73]

A patra fază se identifică în culegerea din Maramureş, în noiembrie 1910, cînd, din însărcinarea Academiei Române, înregistrează melodii, fiind însoţit de I. Bîrlea. Muzicianul nu recurge la tehnica fonografului, notîndu-le direct de la ţărani, controlîndu-şi notarea apoi cu un armoniu pe care-l luase în expediţie şi cu care cucerea informatorii.

O nouă fază se profilează între 1920—1925, cînd culege în Banat şi se soldează cu 810 melodii pe cilindri de fonograf, fiind premiată de Societatea Compozitorilor Români. În sfîrşit, o altă fază poate fi considerată pînă în 1941, cînd, în zile mai liniştite, are răgaz să mai cutreiere localităţi şi să mai noteze. Finalmente, ajunge să adune un fond bogat, nepublicat şi nesistematizat încă, ajungînd la circa 2 050 de cîntece şi jocuri.

Concepţia lui T. Brediceanu asupra muzicii populare e indisolubil legată de preocupările sale componistice. Altfel spus, sfaturile lui I. Mureşianu, îndemnurile conştiinţei sale l-au făcut să înţeleagă că graiul muzicii româneşti se

---

[71] Brediceanu, T. *Nica — vestitul lăutar de la Lugoj*. În: *Drapelul*, Lugoj, III, nr. 105 şi 106; 6/19 septembrie şi 9/22 septembrie 1903.

[72] *Anuarul Societăţii pentru fond de teatru român*, XII, 1908, p. 11; cf. Bîrlea, O. Op. cit., p. 457.

[73] Brediceanu, T. *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, E.S.P.L.A., 1957, p. 4.

păstrează în popor, că numai deplina lui stăpînire creează premisele adevăratei împliniri. Adresîndu-se tinerilor elevi ai Conservatorului clujean, în 1920, îi îndeamnă să cunoască tezaurul folcloric colectat și, totodată, să-și făurească ei înșiși propria culegere: „Să nu se mulțumească numai cu melodiile pe care incidental le va auzi, ci să caute a pătrunde cu cercetările sale pînă la cele mai îndepărtate sate, căci acolo va găsi, acolo va prinde, din struna lăutarului, din gura țăranului sau din fluierul ciobanului, adevăratele mărgăritare de muzică națională."[74] Față de melodiile de la oraș manifestă scepticism, dar nu le neagă total, deoarece sînt supuse influențelor străine.

Notarea trebuie făcută cu mare grijă, pentru ca să redea cu exactitate structura cîntecului, pentru a-l fixa cu toate „detaliile și ritmul lui original și caracteristic". Îndeosebi, doinele pun probleme de subtilitate în transcriere, deoarece nu păstrează întotdeauna, de la început pînă la sfîrșit, aceeași măsură. Susținînd marea varietate a muzicii populare, ca melodie, formă, tonalitate, ca genuri, zone folclorice, T. Brediceanu era frapat de surprizele pe care configurația lor le prezentau, contrar celor mai labile reguli consemnate în manualele de teorie. Susținînd că... „niciunde nu se găsesc atîtea frumoase și veritabile arii românești ca în Transilvania și Banat", T. Brediceanu pledează în favoarea inițierii unei ample culegeri, deoarece ele dispar.[75]

T. Brediceanu nu a fost un propovăduitor platonic, ci un neobosit culegător, care, după o întinsă experiență în care prima adunarea empirică, făcută după criteriul: e frumos, fiindcă-mi place, reținînd melodii pentru a le prelucra, T. Brediceanu intră pe făgaș științific atunci cînd Academia Română îl însărcinează să strîngă cîntece și jocuri din Maramureș.

Pornește cu entuziasm în această expediție care durează mai puțin de două săptămîni, 13—25 noiembrie 1910, notîndu-și melodii din 18 localități rurale maramureșene.[76] Această colecție, ce însumează 170 de piese, este extrem de importantă prin autenticitatea documentelor pe care le conservă și prin faptul că este prima culegere în această parte a țării noastre. T. Brediceanu prezintă melodiile ca atare, neintervenind pentru a le conferi straie armonice, deși l-a interesat și acest aspect. O arată chiar culegătorul în *Cuvînt înainte*, scris pentru volumul care a văzut lumina tiparului abia în 1916, precizînd cele două scopuri care l-au ghidat:... „dobîndirea unei orientări generale asupra stării folclorului nostru muzical din acest ținut..." și... „căutarea unor teme muzicale utilizabile în compoziție".[77]

---

[74] Brediceanu, T. *Despre muzica și arta dramatică la noi*. În: *Patria*, Cluj, 11 aprilie 1920; cf. Brediceanu, T. *Scrieri*, op. cit., p. 30.

[75] Raportul lui T. Brediceanu la ședința Comitetului *Societății pentru fond de teatru român* din 16 mai 1914. Editat la Brașov, tipografia A. Mureșianu, Branisce et. comp., 1914.

[76] Acestea sînt: Teud, Sălișteu, Săcel, Borșa, Moisei, Vișăul de mijloc, Leordina, Botiza, Rozavlea, Strîmtura, Bîrsana, Berbești, Desești, Săpânța și Apșa de Jos.

[77] Brediceanu, T. *170 melodii populare românești din Maramureș*. București, E.S.P.L.A., 1957, p. 3.

Aceste obiective, îndeosebi primul, l-au ajutat să înţeleagă că muzica ţărănească are o puternică individualitate stilistică, variind de la o regiune la alta, avînd însă, întocmai ca şi limba, trăsături unitare. Cucerit de forţa creatoare a satului, de fantezia şi inventivitatea ţăranului, manifestată în cîntec, port, arhitectură, T. Brediceanu capătă un argument în plus pentru propovăduirea orientării creaţiei spre acest izvor de frumuseţe.

În periplul maramureşan, T. Brediceanu a fost însoţit de capelanul din Ieud, Ion Bîrlea, el însuşi un culegător[78] literar, care l-a ajutat la notarea textelor. Principiile ştiinţifice care l-au călăuzit reies şi din faptul că ţăranii au constituit ponderea covîrşitoare a informatorilor. Cît priveşte notarea melodiilor, T. Brediceanu a adoptat, foarte prompt, sistemul folcloristului finlandez Ilmari Krohn, sistem nou, preconizat în 1904, potrivit căruia melodiile au aceeaşi finală etalon, uniformizator util în compararea lor. Notarea, în mod cert, a fost făcută în procesul culegerii, or, în această privinţă, I. Bîrlea dezvăluie cum proceda muzicianul ce se folosea, cum am arătat, de un armoniu portabil „.... cu care reproducea cîntecul pînă-l fixa în forma sa originală, după care, imediat făcea notele muzicale".[79] Sistematizarea melodiilor, precum şi celelalte aspecte pe care le comportă prezentarea în volum pot data din anii pregătrii în vederea tiparului.

Materialul cules a fost clasificat pe genuri: doine, cîntece zise „hore", colinde, cîntece de nuntă, bocete, o baladă şi dansuri. Exceptînd doinele şi cîntecele cu text, ce aveau mai mult de patru rînduri, la fiecare cîntec sînt notate frazele, rîndurile melodice. Apoi, s-au clasificat, în cazul pieselor cu patru rînduri melodice, după cezuri, după măsuri. Foarte important apare faptul că doinele au fost notate, conform mişcării lor neregulate, în tempo rubato. Distinge două categorii de doine: „hore lungi sau doine", avînd o structură melodică extinsă, cu texte în care se apelează la formule ca: „Dui, dui, dui" ... „Zi-i, măi" ..., la sunete guturale sau sughiţate obţinute prin „loviri de glotă". Cealaltă categorie, „horele" nu sînt ample şi nu comportă o tehnică de execuţie specială.

Tempoul giusto e caracteristic cîntecelor zise „hore", cu ritm regulat. Colecţia cuprinde o serie de melodii cu măsuri combinative, inclusiv de 5/8 şi 7/8. În ceea ce priveşte măsura, cea mai des întîlnită este cea de 6/8. Interesant că T. Brediceanu nu a trecut indiferent peste prelucrarea compozitorului maramureşean Isidor Man (1857—1879), mort atît de tînăr, care a aranjat pentru pian dansul românesc *Apşănescu*, o miniatură destul de colorată şi adecvată jocului românesc.

---

[78] În 1924, în Edit. Casei Şcoalelor i s-au tipărit volumele: *Balade, colinde şi bocete din Maramureş* şi *Cîntece poporane din Maramureş, descîntece, vrăji, farmece şi desfaceri.* Anterior, publicaseră folclor din această zonă: Alexandru Ţiplea. *Poezii populare din Maramureş*, Bucureşti, 1906, şi Tit Bud. *Poezii populare din Maramureş*. Bucureşti, 1908.

[79] Bîrlea, I. *Béla Bartók şi legăturile sale cu Maramureşul.* În: *Studii muzicologice*, Bucureşti, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., 1957, nr. 6, p. 64.

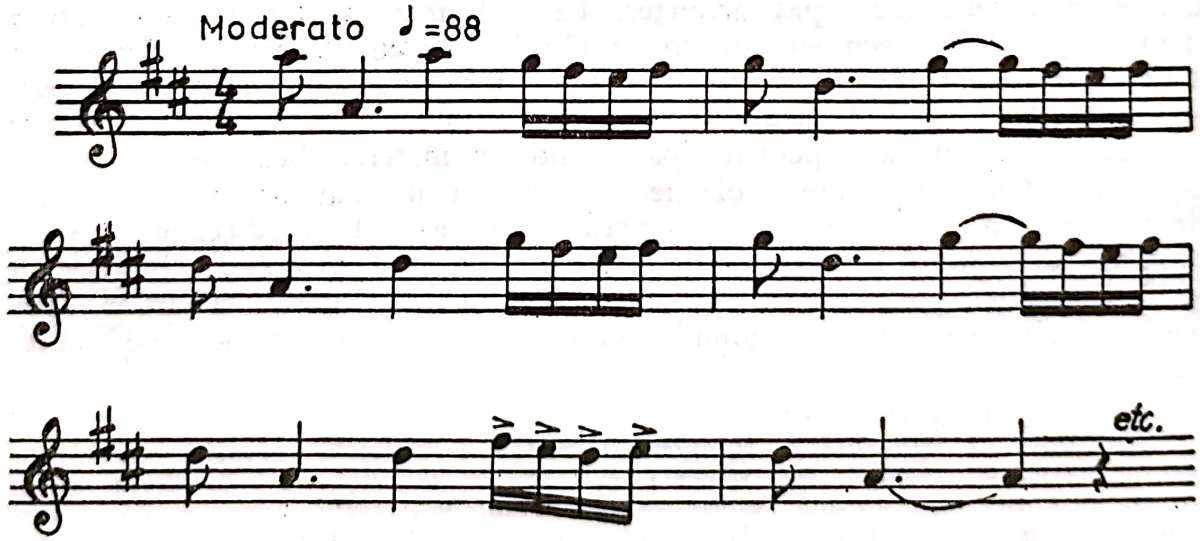
Scanned with OKEN Scanner

Indicațiile privind datele culegerii sînt minuțioase, ca și explicațiile lexicale asupra cuvintelor specifice dialectului local. Din cînd în cînd, la sfîrșitul unor genuri vocale, se includ și melodii instrumentale culese de la lăutari sătești, deci dansurile provin numai de la aceștia.

Fără îndoială, colecția lui T. Brediceanu e un adevărat tezaur de cîntec românesc, oferind capodopere vocale de o neasemuită frumusețe. În general, piesele au o bogată încărcătură expresivă, o linie cantabilă ce, de obicei, se derulează din aproape în aproape, pe un traseu modal ce arareori etalează intervale mărite, cromatisme. Frazele decurg firesc, fiind net diferențiate. Uneori apar cadențe cu salturi la cvintă descendentă, unele salturi de cvartă, însă cele mai răspîndite fiind cadențele modale. T. Brediceanu acordă mare atenție cezurilor principale, determinîndu-le cu scopul marcării planului de desfășurare a melodiei.

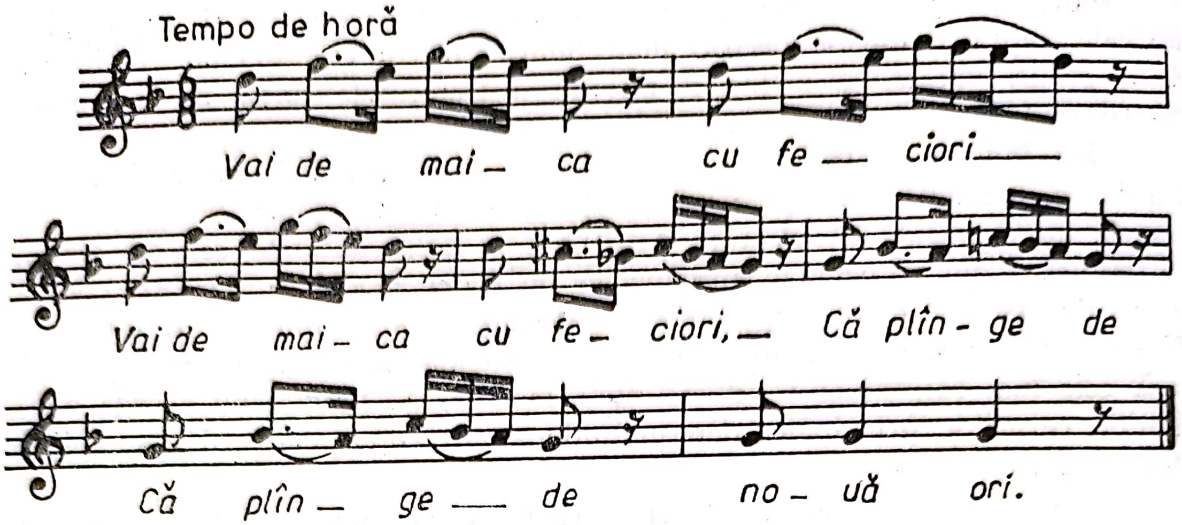
Colecția conține valoroase perle ale fanteziei folclorice, cu o mare bogăție tematică. Ar fi îndeajuns să remarcăm: *Cui i-s dragi horile, Du-te, du-te, dorule, Mîndro, de dragostea noastră, Mireasă, cununa ta, Vai de in și de pelin, Cerbul minunat* ... În colinde sînt motive de largă circulație ca *Bogatu și săracu, Colinda oilor, Cerbul minunat, Colinda păcurarului.* Balada e prezentă doar prin *Om voinic era Vălean,* deși culegerea lui I. Bîrlea relevă destule balade în muzica populară maramureșeană. Dansurile sînt „tropotite", dar majoritatea nedeterminate, exceptînd *Jocul moșului,* babelor, nepoatelor, ursului sau ardelenesc.

Spuneam că sistemul de cvarte acționează dezinvolt în muzica maramureșeană, ceea ce rezultă și din acest dans, creat pe motiv de doină.



Dar și în cîntecele acestei zone, principiul variațional e factorul de coeziune și dezvoltare, pornindu-se de la o formulă motivică ce se menține cu strictețe, într-o derulare perpetuă. Așa stau lucrurile în cîntecul *Vai de maica cu feciori.*

Scanned with OKEN Scanner



T. Brediceanu a sesizat prezența cîntecelor lirice, cu un spectru foarte variat, denumindu-le în subtitlu drept hore, după terminologia folosită de localnici. Dar numărul horelor incluse în culegere — 88 din 170 — indică însemnătatea acordată acestui gen atît de specific. De fapt, colecția fusese inițial de 190 de melodii, după cum rezultă dintr-un proiect ce preconiza publicarea unei ample lucrări consacrate creației populare românești din Maramureș, însumînd culegerile lui I. Bîrlea, T. Brediceanu și B. Bartók,[79a] care o realizează, cum vom arăta, în 1913. Colecția o avea I. Bîrlea, în copie,[79b] care i-a dat-o muzicianul maghiar s-o studieze, în ideea realizării volumului comun. Apreciind colecția lui T. Brediceanu . . . „valoroasa dv. colecție"[79c], B. Bartók a acceptat notarea, ceea ce confirmă calitatea științifică și artistică a transcrierii melodiilor. „La collection de Bredicean[u] est assez bonne, mais elle n'est pas arrangée. Le collecteur la donna dans l'ordre dans lequel il l'a reçu en collectionant".[79d] Nesistematizarea și prezentarea melodiilor culese de T. Brediceanu din Maramureș, în ordinea culegerii reproșată de B. Bartók poate fi interpretată cu rezerve, la un volum care nu părea încă pregătit pentru tipar, fiind un material brut ce urma a fi clasificat. Cum publicarea colecției a cunoscut un parcurs dramatic, realizîndu-se abia după aproape o jumătate de veac, T. Brediceanu a putut beneficia de experiența altor publicații. Este greu de crezut că T. Brediceanu ar fi încredințat tiparului un volum neordonat după criteriul genurilor. Procesul valorificării publice a unui material folcloric presupune mai multe

---

[79a] Bîrlea, I. op. cit., p. 67.

[79b] Copia i-o trimisese T. Brediceanu pentru a completa versurile, după cum rezultă dintr-o scrisoare de mai tîrziu a lui I. Bîrlea, adresată lui T. Bridiceanu, din din 28 iulie 1936. Cf: Cosma, Viorel — *Noi documente privind geneza volumului Volksmusik der Rumänien von Maramureș de Béla Bartók*. În: *Bartók — Dolgozatok*, București, Kriterion, 1974, p. 184.

[79c] Bartók, B. *Scrisori II*. Ed. îngrijită și adnotată de F. László. București, Kriterion, 1977, p. 61. Scrisoarea din 8 aprilie 1913.

[79d] *Scrisoarea lui Béla Bartók către D. G. Kiriac* din 31 III 1913. În: D. G. Kiriac: *Pagini de corespondență*. Ed. îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu. București, Edit. muzicală, 1974, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

etape, între care culegerea (înregistrarea), transcrierea, sistematizarea, pregătirea pentru tipar... T. Brediceanu a întreprins primele operații, neocupîndu-se de ultimele, deoarece nu avea în perspectivă o asemenea valorificare. Trebuie subliniat că B. Bartók a recunoscut probitatea științifică, deci valoarea colecției lui T. Brediceanu, sugerîndu-i anumite operații sub aspectul metodei, în vederea publicării. Astfel, B. Bartók susține publicarea cîntecelor vocale la aceeași înălțime, cu finala pe *sol* (a doua linie a portativului), transpunînd două cîntece după acest principiu, de fapt al lui I. Krohn, pe care îl acceptase și muzicianul român. Astfel, cîntecele *Omuțu cu supărare* și *Astă vară ș-amu-i anu*, pe *si*, B. Bartók le transpune cu nota terminală pe *sol*.[79e] În colecția definitivă, T. Brediceanu publică aceste cîntece cu finala pe *sol*. În ceea ce privește problema tipăririi materialului cules din Maramureș, vom reveni, deoarece îl privește și pe B. Bartók.

Cum arătam, colecția lui T. Brediceanu, în copie, a fost trimisă muzicianului ungur la Budapesta, la solicitarea sa. Aceasta înseamnă că, deși nepublicată, colecția lui T. Brediceanu a avut un rol în mai buna cunoaștere a muzicii maramureșene și, de ce nu, în perfectarea metodei de cercetare, observațiile critice au putut contribui la depășirea acestor aspecte, care nu păreau suficient agrementate. Din această colaborare indirectă, finalmente, a avut de cîștigat muzica românească.

Culegerea lui T. Brediceanu de melodii populare maramureșene, prin frumusețea pieselor pe care le conține, reprezintă un aport de prim-ordin la cunoașterea și permanentizarea tezaurului de gîndire și simțire muzicală a uneia dintre cele mai vechi, neaoșe și autentice vetre românești. Dacă T. Brediceanu lăsa posterității doar această operă de colecționare, numele său tot ar fi figurat printre marii apostoli ai culturii naționale.

D. G. KIRIAC

Scopul urmărit prin Memoriul înaintat Ministrului Instrucțiunii publice și Cultelor din 1897, prin care propusese elaborarea unui studiu privitor la *Cîntecul popular românesc și Muzica bisericească orientală* a fost, în primul rînd, pragmatic; D. G. Kiriac dorea obținerea sprijinului pentru a realiza acest proiect.[80] Revine, în septembrie 1898, cu o schiță de plan pe care Spiru Haret o aprobă, acordîndu-i susținere materială, motivîndu-se prin însemnătatea ce o are pentru ... „cunoașterea muzicii noastre populare și bisericești".[81] Evident, schița de plan nu preconizează o culegere de melodii populare, ci un studiu despre muzica românească. Dar pentru a-l întocmi, se cerea efectuată

[79e] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 62—63. Scrisoare din aprilie 1913.

[80] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. București, Edit. muzicală, 1974, p. 298, volum îngrijit de T. Moisescu; a se vedea și *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, p. 286.

[81] Ms. D. G. Kiriac — Arhivele Statului — Fondul Casa Școalelor, 1898, mapa 5, fila 1; cf.: Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, op. cit., p. 307—308.

Scanned with OKEN Scanner

o amplă muncă documentară, inclusiv de culegere, pe care D. G. Kiriac nu a întreprins-o. Proiectul era măreț, dar a rămas neonorat, din motive pe care nu le cunoaștem, în cadrul cărora intră, de bună seamă, obligațiile multiple pe care și le asumă și o oarecare inerție. Culegerea era însă stipulată în punctul C, paragraful III, *Memoriul* din 22 aprilie 1897, deoarece cîntecele populare erau pe cale de dispariție. Muzicianul care, pînă în 1898, era încă la Paris, publică în colecția *Bibliothèque musicale roumaine: Trois mélodies populaires pour chant et piano* (București, 1898—1899). Apoi, întocmește o colecție de *Mélodies populaires roumaines* (1898), 38 de piese (păstrate într-un manuscris la Biblioteca Uniunii Compozitorilor din București)[82], ce demonstrează cît de nebuloase erau criteriile de culegere. Din acest punct de vedere, D. G. Kiriac nu depășește condiția comună; preia masiv din surse livrești, din colecțiile lui N. Ionescu, G. Musicescu, T. Oprescu, Vulpian, Porumbescu . . . Mai recurge și la cîntece comunicate de prieteni, ca B. Anastasescu. Cîteva melodii i se pot atribui: *Frunză verde foi de nuc* (cules la Agapia, în august 1897); *Ce-ai pus, cumătră, la foc* (auzit de la mama — Kiriac), la fel și *Fata de birău, Inimioara, Foaie verde nu-s ce-ar fi . . .*

Cum luase un avans pentru elaborarea lucrării *Cîntecul popular românesc* și n-o depusese, Ministerul îl somează, în ianuarie 1903, să se conformeze angajamentului asumat. D. G. Kiriac asimilează colecția de melodii la care se angajase, dar pe care n-o realizase, cu piesele corale născute prin prelucrarea unor cîntece populare pentru cor ori voce și pian. La somația Ministerului, care-i acordase un avans pentru lucrarea *Cîntecul popular românesc și cîntecul bisericesc oriental*, D. G. Kiriac reușește să convingă autoritățile, arătînd, la 7 februarie 1903, că a armonizat o *Liturghie* și a alcătuit o *Colecțiune de cîntece populare*, terminate în 1901, de fapt, chiar în 1899, cînd profesorul de muzică G. Ștephănescu, într-un referat favorabil, sublinia valoarea armonizărilor de melodii populare. S-au preconizat studii ce s-au substituit prin compoziții, efect al unor prelucrări.

D. G. Kiriac demonstrează o viziune modernă în aprecierea cîntecului popular, pledînd pentru colectarea sa, deoarece e supus perisabilității, ceea ce lasă impresia că va trece la o acțiune de culegere; se mulțumește însă cu melodii culese de alții, ori, incidental adunate de el, cu scopul de a le valorifica în creație, nicidecum într-o culegere reprezentativă. Înseamnă că personalitatea compozitorului era mai puternică decît cea a folcloristului.

Curios mai apare și faptul că, prin colecțiune, D. G. Kiriac, la fel ca și muzicienii români de la „fin du siècle", înțelegea un mănunchi de melodii populare, astfel prezentat, încît să fie destinat interpretării. Nicidecum însă redării exacte, neoptîndu-se pentru fotografiere, ci surprinderea melodiei pentru a o reda într-o nouă înveșmîntare, mai complexă, mai pretențioasă. Prin acest proces, melodia se transpune din cadrele sale native, în cadre savante, deturnîndu-i-se semnificația și, în mod sigur, destinația, chiar și funcționalitatea. Practic, aceasta înseamnă, fie că D. G. Kiriac nu a fost consecvent, fie că ideile din memoriu erau nesedimentate, ori în devenire. Oricum, se conturează unele ezitări. Și totuși, cererea de a i se prelungi scadența[83] vine să în-

[82] Breazul, George. *D. G. Kiriac*. București, Edit. muzicală, 1973, p. 190—191.
[83] Idem, p. 314.

tărească bănuielile că nu și-a îndeplinit obligațiile contractului din multe motive, nefiind dispus, pregătit sufletește pentru o muncă intensă de culegere, recurgînd la tertipuri ieftine, pentru a obține echivalarea prin ceea ce avea, înlocuind lucrări ce ar fi putut juca un rol însemnat în cristalizarea gîndirii noastre folcloristice.

Cu toate acestea, prin creația corală, D. G. Kiriac era profund atașat de melodia populară pe care o prețuia și înțelegea într-un mod deosebit, sesizîndu-i virtuțile și rolul educativ, aportul la configurarea componisticii naționale. Încă nu întreprinsese culegeri sistematice, dar adunase cîntecele care-i plăceau, cerceta izvoarele ce intrau în raza sa, parcurgea cu interes colecțiile, într-un cuvînt, era însetat să cunoască cît mai bine cîntecul popular, îndeosebi speciile vocale, devenind o autoritate în materie. Nu întîmplător, în aprilie 1910, B. Bartók i se adresează pentru a-i cere sprijin în publicarea colecției bihorene ... „deoarece cunosc corurile dv. mixte și, cum presupun că sînteți singurul în România care vă ocupați, ca un adevărat artist, de muzica populară"[84] ... Evident, nu era singurul, dar competența în materie de muzică populară e implicată și în solicitarea sa de către Academia Română pentru a referi în legătură cu valoarea și oportunitatea tipăririi culegerii muzicianului ungur.[85] Colaborarea cu B. Bartók, nefiind o chestiune de conjunctură, ci de natură științifică, s-a prelungit, D. G. Kiriac devenind factorul de legătură între Academia Română și compozitorul țării vecine care îndrăgise muzica populară românească.

Opera de culegere, în adevăratul sens al cuvîntului, se conturează în acea memorabilă zi de 18 mai 1910, cînd susține, în plenul Secțiunii literare a Academiei Române, probitatea colecției lui B. Bartók, cu o asemenea siguranță și rigoare, încît i se propune, la 1 iunie 1910, să alcătuiască o culegere.[86] Duiliu Zamfirescu, sceptic în ceea ce privește reușita unui muzician străin ce culege folclorul românesc, îl interpelase în contextul chestiunilor legate de colecția lui Bartók, dacă n-ar trebui ca Academia să ... „dea însărcinare unui român a face această culegere", și dacă n-ar trebui să se investească bani în formarea unor elevi ai Dlui Kiriac, care să facă ceea ce face astăzi un străin.[87] Găsind bună această propunere, dirijorul Coralei *Carmen* se obligă să facă ceva în această direcție. Cît privește urgența întreprinderii unor culegeri, D. G. Kiriac consideră că trecerea timpului contribuie la deprecierea melodiilor țărănești, datorită influențelor școlii, administrației, armatei, ce acționează și în planul cîntecului. Chiar dacă nu sînt agreate de săteni, ele tot afectează repertoriul tradițional, denaturîndu-i adevărata formă. D. G. Kiriac conchide ... „să se culeagă cîntecele cît mai curînd și să nu se aștepte timpul cînd nu li se va mai putea recunoaște forma lor primitivă".[88]

---

[84] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. Ed. îngrijită, prefațată și adnotată de T. Moisescu. București, Edit. muzicală, 1974, p. 85.

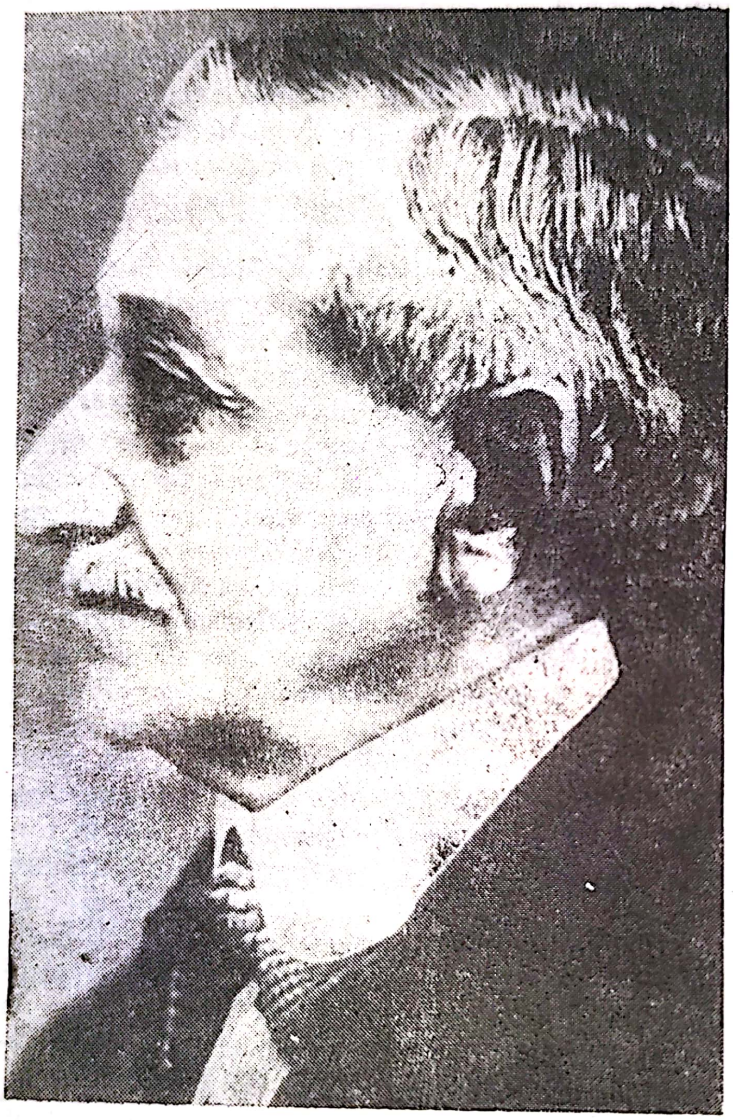
[85] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență. Scrisoarea lui D. G. Kiriac către Președintele Academiei Române* din 28.III.1911, p. 97—99.

[86] *Analele Academiei Române*, Societ. literară. Seria II, Tom XXXII, 1909—1910; Moisescu, T. *Béla Bartók și Academia Română*. În *Béla Bartók și muzica românească*, volum îngrijit de F. Laszlo. București, Kriterion, 1976, p. 121. *Scrisoarea lui D. Sturza către D. Kiriac din 11 febr. 1911;* Bîrlea, O. Op. cit., p. 455

[87] *Analele Academiei Române*, op. cit., p. 300.

[88] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, op. cit., p. 316—317.

Academia Română, deci, îl însărcinează să organizeze culegerea „ariilor populare românești din toate părțile", alocîndu-i suma de 1 000 lei. D. G. Kiriac cere ca acest fond să fie păstrat pentru anul 1912, promițînd că va prezenta un material în care va arăta amănunțit cum trebuie făcută culegerea și de către cine, de asemenea că va culege mai întîi „melodii semireligioase, co-



D. G. Kiriac — compozitor, dirijor, pedagog și folclorist

linde, cîntece de stea".[89] Nu cunoaștem dacă a redactat un asemenea material, dar din felul cum înfățișase culegerea lui B. Bartók, se poate deduce că avea o concepție judicios cristalizată, la care, evident, a contribuit și contactul cu acest muzician; principiile sale fiind dezvăluite în pagini de corespondență care vor fi relatate mai tîrziu.

În mai 1912, D. G. Kiriac se adresează printr-o scrisoare Academiei, justificîndu-și întîrzierea în culegerea melodiilor, exprimîndu-și hotărîrea de o a

[89] *Scrisoarea citată*, din 28 februarie 1911.

începe, sistematic, de la 1 octombrie[90]. Avea nevoie însă de dotare cu un fonograf și cele trebuitoare acestuia. Fonograful era . . . „mijlocul cel mai practic pentru notarea melodiilor", deoarece facilita controlul notației făcute inițial după auz.[91] Aparatul era folosit cu succes în munca culegătorilor din Rusia, Finlanda, Grecia și Ungaria . . . Mai mult, solicită deplasarea la Budapesta pentru a beneficia de experiența lui B. Bartók . . . „pentru a lua înțelegere asupra fonografului de înregistrare, pentru a vedea de aproape modul cum se servește de acest aparat, precum și notarea și clasarea melodiilor populare și, în sfîrșit, de a asista chiar la una sau mai multe ședințe cînd notează cîntecele după auz și le înregistrează la fonograf"[92] Din aceste rînduri s-ar putea crede, în mod fals, că în România nu era cunoscut fonograful și că nimeni nu-l folosise anterior anului 1912. Probabil, D.G. Kiriac recurge la descrierea motivelor care-l determină să plece la Budapesta pentru a obține mijloacele financiare. Această bănuială e, parțial, infirmată de o scrisoare către B. Bartók (mai—iunie 1912),[93] în care-l informează că-l va vizita pentru a se iniția în tehnica manevrării fonografului ca și a primi . . . „sfaturile ce veți crede de cuviință". Călătoria a avut loc între 5 și 8 iunie 1912, după care solicită Academiei un fonograf Edison „Standard", cu diafragmă de reproducere și de înregistrare, precum și 300 de cilindri albi (Edison Blanck-walzen)[94]

Culegerea începe în 1912, cu informatori pripășiți în București, uneori apelîndu-se de la intelectuali ce dețin valori folclorice: I.U. Soricu, I.D. Petrescu.[95] În aprilie 1913, D. G. Kiriac poseda 115 melodii, majoritatea din județele Argeș, Muscel și Buzău.[96] Culege apoi din Moldova, dar evenimentele dramatice, războiul încetinise ritmul și așa lent al culegerii, ba chiar pun capăt pentru o perioadă acestor preocupări. În scrisoarea adresată lui B. Bartók din 9/23 X 1913, el invocă motivul mobilizării care l-a împiedicat să aibă recolta scontată de melodii; satele sînt pustii, femeile își plîng soții plecați . . . A cules abia 40 de piese, dar speră să realizeze în viitorul apropiat ceva mai mult. . . .[97] Asemenea situații au fost de natură să îngreuneze, deci să tergiverseze munca de colectare.

După 1919, reia cu entuziasm acțiunea de culegere, dar, în scurt timp, sănătatea îl va face din nou să încetinească ritmul muncii, chiar s-o întrerupă. O nouă rundă de colectare se efectuează între 25 august — 9 septembrie 1927, în Moldova, secundat de V. Popovici. A murit curînd, la 8 ianuarie 1928. Conform dorinței lui D.G. Kiriac, C. Brăiloiu a intenționat să dea la tipar materialul cules, dar n-a putut duce la bun sfîrșit această nobilă misiune. O va realiza V. Popovici, mult mai tîrziu. C. Brăi-

---

[90] *Analele Academiei Române*, Seria II, Tom. XXXIII, 1910—1911, p. 192.
[91] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență. Scrisoare către Președintele Academiei Române* din 14 mai 1912, p. 104.
[92] Idem, p. 105.
[93] Idem, p. 106.
[94] Idem, p. 107.
[95] Bîrlea, O. Op. cit., p. 456.
[96] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență. Scrisoare către Președintele Academiei Române* din 29 IV 1913, p. 114.
[97] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, op. cit., p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

loiu s-a îngrijit de culegere, transcriind o serie de cîntece pe care, într-un volum, le-a prezentat Bibliotecii Academiei Române, însumînd 111 piese (72 de fonograme).

Paralel cu culegerea, D.G. Kiriac redactează volumul lui B. Bartók de cîntece bihorene, care a putut contribui la sedimentarea metodei de culegere și de sistematizare a folclorului. Apoi, l-a ajutat pe Gh. Fira să definitiveze volumul său pentru tipar. Aceste dispersări, plus altele, didactice, dirijorale, ca să nu mai spunem de cele componistice, l-au împiedicat să imprime un ritm normal muncii sale de culegător. Finalmente, pînă în 1927, strînge circa 170 de melodii, unele notate de la carmeniști, elevi, studenți, orășeni. Colaboratorii săi, mereu îi trimiteau melodii culese precum B. Anastasescu, punîndu-i la dispoziție „*Collecțiune de 6 cînturi naționale*" ... care erau: *Cînd aud cucul cîntînd, Frunză verde de sipică, Foaie verde de susai, Foaie verde trei costrei, Dragă Lino* și *Foaie verde trei sipice* ...[98] De altfel, în fondul D. G. Kiriac de la I.C.E.D. se păstrează mai multe cîntece, (probabil 14), oferite de B. Anastasescu.

Există în bibliotecile bucureștene cîntece populare culese de D.G. Kiriac, scrise sau nu de mîna lui, în tot cazul, mai multe decît au văzut lumina tiparului în 1960, prin grija lui Vasile Popovici, care și-a asumat sarcina grupării în volum a melodiilor culese de Kiriac: *Cîntece populare românești.*

Activitatea folcloristică a lui D.G. Kiriac nu a fost scutită de inconsecvențe. Este flagrantă greutatea cu care, în decursul anilor, a strîns un număr relativ redus de melodii. Cu toate că stăpînea teoretic principiile culegerii, nu le-a explicat, nefăcînd expediții de răsunet, care să se fi soldat cu o recoltă bogată. Deși cunoștea însemnătatea culegerii din sursa cea mai autentică, a preferat să apeleze la intermediari, la deținătorii care s-au dezrădăcinat de colectivitatea folclorică. Fișele păstrate de la el, paginile de portative cu cîntece abundă în nume, nu numai de informatori, ci și de culegători mediatori, care i-au furnizat melodii culese de ei înșiși. Mai mult, transcrierea e făcută adeseori de către alte persoane sau, în cazuri fericite, D.G. Kiriac are nevoie de supervizor, de verificarea exactității notării, după fonograme.

În pofida perseverenței, într-un răstimp de 15 ani, a colectat circa 200 de cîntece care mai așteaptă și azi o ediție completă, autorul nereușind să o finalizeze, să-i dea un aspect definitiv pentru tipar. În urma lui, C. Brăiloiu a revizuit parțial transcrierea. Dacă s-ar întocmi o listă a muzicienilor care i-au furnizat material, care i-au transcris, s-ar putea vedea cît de mult a mizat părintele Societății *Carmen* pe ajutorul unor specialiști. Întrebarea care se naște este de ce? D.G. Kiriac nu avea auz bun? Nu avea siguranță în ce face? Greu de spus. Cu toate acestea, el a fost o personalitate ce a înrîurit masiv asupra operei de cunoaștere și valorificare folcloristică, îndemnînd muzicienii să prețuiască acest izvor al artei orale românești. A lăsat o operă relativ modestă, ca și cea de culegător, dar, prin colaborarea lui B. Bartók și a altor muzicieni, prin ideile vehiculate cu spirit și convingere, a determinat și amplificat curentul de idei în favoarea colectării și cultivării melodiilor populare.

[98] Breazul, G. *D. G. Kiriac*, op. cit., p. 92.

Cu toate că D.G. Kiriac a avut o activitate anevoioasă de culegător, după cum s-a văzut, era profund preocupat de problemele teoretice, de sistematizarea și cercetarea muzicii populare. Colaborează la *Esquisse d'une Bibliographie de la Chanson Populaire en Europe*[99] de Pierre Aubry (Paris, Alphonse Picard et Fils, Ed. 1905), de factură bibliografică internațională, cu un material în care prezintă culegerile de melodii românești existente. Cum era de așteptat, o listă sumară: Al. Berdescu[100], după care Ed. Wachmann, I.A. Wachmann, C. Miculi, L. Stern, pentru piano, iar pentru melodiile cu text: A. Pann, D. Vulpian, H. Văcărescu, N. Ionescu, G. Musicescu, G. Weingand și D.G. Kiriac[101]. Era, totuși, o prezență românească într-un volumaș de circulație ce susține preocupările românești într-un domeniu puțin cunoscut de specialiștii de peste hotare și care arăta rolul melodiei populare în determinarea procesului de creație, în proiectarea școlilor naționale. P. Aubry avea materialul ordonat pe țări: cîntecul popular grec, neolatin, celtic, germanic, leto-lituanian, slav, armean, turco și fino-ugric, caucazian. Colecțiile românești erau, așadar, încadrate în capitolul neolatin: Franța, Italia, Spania, Portugalia, România, cu două rînduri în încheiere, ce-l elogiau pe colaboratorul român, D.G. Kiriac, prezentat ca un eminent folclorist. Colaboratorii la această lucrare, menționați în prefață, erau folcloriști de renume, între care finlandezul I. Krohn...

Dar D.G. Kiriac, după ce ia cunoștință de concepția lui B. Bartók, aprobîndu-l în cea mai mare parte, începe să manifeste o poziție din ce în ce mai independentă, arătînd că metoda e imperfectă, argumentînd acele idei ce nu intrau în incidență cu cele ale muzicianului ungur. Cel mai elocvent apare această atitudine din scrisoarea lui D.G. Kiriac din iunie 1913, adresată lui B. Bartók, care, se pare că n-a ajuns la destinație, compozitorul maghiar exprimîndu-și regretul că nu-i cunoaște conținutul, atunci cînd muzicianul bucureștean îi vorbește de ea (Scrisoare din 9/23 octombrie 1913), dîndu-i, în principiu, dreptate, parțial acceptînd că clasificarea melodiilor românești din Bihor s-ar putea să nu fie perfectă.[102] În tot cazul, a existat o pauză în corespondența celor doi muzicieni, după scrisoarea din iunie 1913. E posibil ca Bartók să n-o fi primit, dar nu excludem definitiv nici eventualitatea inversă. Tot D.G. Kiriac revine, explicîndu-se că neavînd nici un răspuns „... în consecință, tăcerea mea a fost atît de lungă"[103]. Cînd îi răspunde, în 18 decembrie 1918, B. Bartók susține că nu i-a parvenit scrisoarea, acceptă unele posibile scăderi ale clasificării, dar menține ideea că principiul adoptat de el este bun.

[99] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, op. cit. Scrisoare către C. Banu, din 31 III 1922, p. 323.

[100] D. G. Kiriac, într-o scrisoare către I. Bianu — la care atașează: *Cîteva indicații asupra folclorului muzical. Cum trebuie culese melodiile populare* — din 31 III 1922, arată că a inserat în respectiva bibliografie tot ce se publicase în materie de culegeri de la începutul secolului al XX-lea. Vezi: Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*, op. cit., p. 323.

[101] Breazul, G. *D. G. Kiriac*. Ed. îngrijită de T. Moisescu, București, Edit. muzicală, 1973, p. 223—225.

[102] Kiriac, G. D. *Pagini de corespondență*, p. 126; Bartók, B. *Scrisori I*. Ed. îngrijită de F. László. Traducerea textelor Gemma Zinveliu. Prefața de Z. Vancea. București, Kriterion, 1976, p. 101.

[103] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. op. cit., p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

Îndoielile asupra clasificării adoptate se constituie într-un grupaj de remarci critice, de principii foarte bine susținute. Dezamăgirea lui D.G. Kiriac pentru clasificarea melodiilor bihorene pornește de la sistemul finlandez adoptat de B. Bartók, bun în principiu, dar prea sec și rigid. Finala comună, ce încadrează piesele în aceeași tonalitate, aceeași la toate cîntecele, era dezavantajoasă, deoarece melodiile românești sînt dezvoltate și, adeseori, modulante. Clasificarea stereotipă e și mai evident disonantă, deoarece nu rezolvă deosebirile ce se ivesc între temele poetice și cele muzicale propriu-zise, melodice, deoarece, se știe, tipologia lor nu e identică cu topica poetică ce determină o altă clasificare. Se întîlnesc melodii ce se încadrează în aceleași grupe prin diapazon, cadențe intermediare, finală, dar ca specie, sînt diferite. Există cazuri cînd două melodii au aceeași cadență interioară, dar stilul lor melodic diferă prin sistemul giusto sau parlando. Inconvenientul folosirii finalei comune, în transcriere, devine și mai vizibil atunci cînd ea devine insuficientă pentru a determina individualitatea unei melodii, deoarece nota cu care se încheie nu reflectă întregul traect tonal parcurs. D. G. Kiriac consideră că . . . „varietatea melodiilor rezultă mai degrabă în varietatea gamei".[104]

În muzica românească distinge melodii ce se axează pe notele gamei diatonice, majore și minore și ale celei cromatice. Găsește însă și melodii încadrabile într-un tetra — sau pentacord ce poate fi reluat pe diferite trepte. Exprimîndu-și dezacordul pentru soluția clasificării melodiilor populare pe baza transcrierii lor cu finala comună, principiu în mare parte artificial și neconcordant cu structura muzicii populare românești, D.G. Kiriac formulează premisele unei clasificări ideale, care să răspundă multiplelor cerințe reclamate de fizionomia melodiei populare. Astfel, el consideră importante patru atribute: tonalitatea larg înțeleasă, forma melodică, stilul melodic și ritmul.

Din punct de vedere al tonalității, clasificarea va urmări: melodii cu game întregi, fragmente de game — fie ele diatonice ori cromatice — majore sau minore, ca și mecanisme tonale ce vehiculează transpoziții sau note atractive.[105]

Forma melodică se apreciază după cadențe și finala care poate să nu coincidă întotdeauna cu tonica. Are de asemenea în vedere și rolul psihologic, deci expresiv, al finalei frazelor și al notei de încheiere. Privind forma muzicală, D.G. Kiriac sugerează să se țină seama de numărul frazelor, de cadențe. Stilul melodic se determină pornind de la considerația că poate fi simplu sau amplificat, cu sau fără ornamente, avînd implicații în determinarea configurației poetice. Cît privește ritmul, el poate fi de dans — giusto, și de doină — parlando.

În sfîrșit, D.G. Kiriac ajunge la concluzia că numai acel cercetător care va avea în vedere cele patru norme, clase, va putea realiza o clasificare apropiată de adevărul structurii complexe a melodiilor populare. Oricum, clasificarea poetică e una și cea muzicală, complet alta. Ca atare, se impune apelarea la două clasificări diferențiate: după specie (doină, baladă, dans) și după tonalitate, formă melodică, ritm, stil melodic.

---

[104] Idem, p. 116.

[105] Kiriac. D. G. Idem, p. 116. Menționăm încă o dată că aceste considerații sînt preluate din scrisoarea din iunie 1913, deja citată.

Scanned with OKEN Scanner

Principiile acestea, deși neaplicate de D. G. Kiriac, deoarece n-a ajuns să-și desăvîrșească nici o culegere, rămase într-o ciornă de manuscris, și cunoscute de către discipolii maestrului, sînt foarte însemnate, deoarece marchează un moment pe drumul clarificării metodologiei de lucru asupra melodiei populare. De aici vor porni folcloriștii generației următoare.

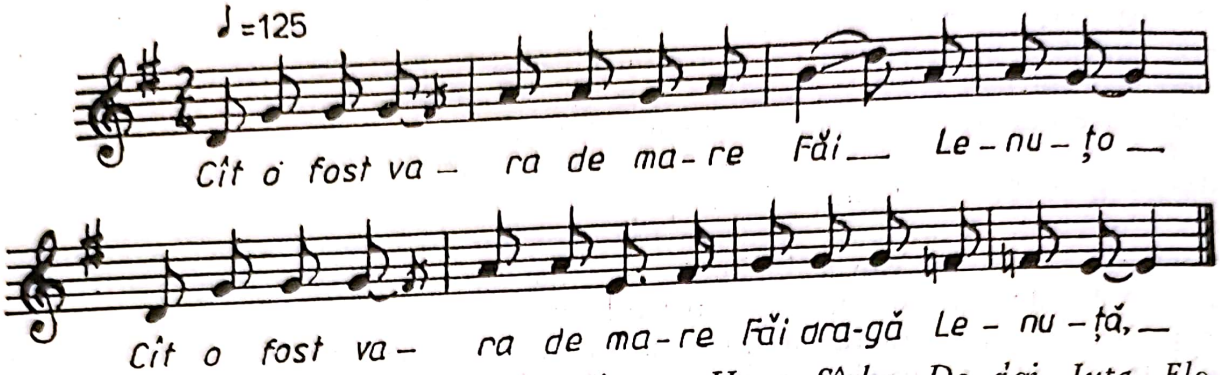
Așadar, între 1912—1927, D.G. Kiriac a colectat, direct sau indirect, prin expediții pe teren sau de la posesori veniți în București, circa 200 de melodii pe care le-a transcris apelînd și la concursul unor muzicieni prieteni, discipoli, precum: A. Castaldi, D. Cuclin, G. Cucu, B. Anastasescu, I.D. Chirescu, C. Brăiloiu și alții. Dintre acestea, 170 au fost selectate de V. Popovici și publicate în 1960, în volumul *Cîntece populare românești.*

Culegerea de melodii datorate fondatorului Societății *Carmen* avea toate premisele să evidențieze slăbiciunile generate de caracterul eterogenității: piesele erau adunate din multe zone folclorice, într-o perioadă neobișnuit de lungă, de la surse sau de la informatori desprinși de mult de vatră, adeseori inițiați în muzica sferelor înalte. Cu toate acestea, gustul lui D.G. Kiriac în alegerea melodiilor a evitat o asemenea carență, volumul se recomandă prin valoarea cîntecelor, prin frumusețe și autenticitate, surprinzînd, de minune, atmosfera și mentalitatea anilor de la începutul secolului, fiind clasate pe genuri: balade, doine, cîntece, cîntece de joc și jocuri, diverse (colind, paparudă, cîntece de nuntă, bocet, zorile).

Culese îndeobște de la lăutari, baladele au culoare și parfum, mai ales: *Balada șarpelui, Cîntecul Badiului I, Ghiță Cătănuță, Cîntecul lui Aurel Vlaicu.* Doinele culese, de asemenea, mai ales de la lăutari, evidențiază o mare inventivitate melodică, stil parlando rubato, libertate metrică (în multe cazuri măsura nefiind indicată), structură modală. Se impun memoriei: *Verdeliță de năut, Pe cel deal, pe cel colnic, De cît codru frunza-și ține, Foaie verde iasomie...* Cel mai bogat fond este acela al cîntecelor lirice, cu o variată gamă tematică și expresivă preluate de la G. Folescu, I.D. Petrescu, ori, din nou, lăutari, săteni, învățători... Circa o pătrime din totalul materialului provine de la lăutari rurali, ceea ce poate fi semnificativ pentru importanța lor în vehicularea creației populare. În ceea ce privește orizontul poetic, se remarcă frecvența versului *Foaie verde...*, într-o multitudine de ipostaze. Aceasta poate servi și ca element în determinarea sferei lirice, pigmentată, din cînd în cînd, de referiri cu caracter social. Există în cîntece o deosebită bogăție melodică, fiecare poartă virtuțile unicatului, ceea ce și explică de ce multe i-au servit drept citat în creații muzicale, îndeosebi corale. Între acestea, nr. 55, *Foaie verde și-o mălină (Haz de necaz...)*, cules de la Maria Petre Noe din Cîmpina, *Pe cărare sub un brad*, cules de la Ileana lui Zaharia Marin din Valea Seacă, Cîmpulung. Asemenea exemple ar putea fi multiplicate, culegerile lui D.G. Kiriac de cîntece școlare, coruri sînt indisolubil legate de melodiile populare pe care le-a tezaurizat. Notarea o face după un sistem mai larg, care nu se încorsetează în baremuri fixe. Predomină principiul încadrării în moduri majore și minore, cu finala corespunzătoare, ceea ce conduce, volens nolens, și la încadrarea în moduri cu finala pe *sol.* În ceea ce privește latura modală, D.G. Kiriac era adeptul învățăturilor Scholei Cantorum, fapt care explică sfera largă a modurilor naturale, mixolidic, eolic, doric, ionic... Nu sînt excluse nici modurile cromatice, dar numărul lor e, relativ, restrîns. În notarea inter-

Scanned with OKEN Scanner

valelor infracromatice s-a recurs la jumătate bemol sau becar, deci un sunet intermediar. Așa ceva se întîlnește în *Cît a fost vara de mare*, notat de la Maria Petre Noe — Cîmpina. De asemenea, alunecările de ton, glisando-urile, au fost redate printr-o liniuță între două sunete...



Jocurile sînt reprezentate prin: *Jianca, Hore, Sîrba, De doi, Iuta, Floricica* (hora țărănească) și un *Joc țigănesc*. D.G. Kiriac sesizează intonația netemperată și în cîntecul de nuntă *Iertăciunea*, cules de la lăutarul Ion Istrate Delivan din Tg. Ocna — Bacău, anumite sunete precizînd că trebuie intonate mai jos, dar nu atît cît să coincidă cu un bemol. Sînt în colecție melodii foarte interesante, cu o structură aparte, precum bocetele, de o mare forță, încadrate într-un ambitus de cvintă, evidențiind un stil rubato, recitativic, ca *Bocetul* de fată mare cules de la Maria Păscărița din Mălini-Fălticeni. S-ar putea spune mult mai multe, dar ne oprim pentru o concluzie: *Cîntecele populare românești*, colectate de D.G. Kiriac, reprezintă un tezaur de suflet și gînd românesc, o muzică pură, nobilă și emoționantă, oglindind o epocă, o cultură.

Meritul, prea puțin sesizat al muzicianului, constă în faptul că a reunit, într-un tot unitar, cîntece din diverse zone stilistice românești, cu excepția Transilvaniei și a Banatului, menținîndu-le particularitățile dar, în același timp, demonstrînd că trăsăturile lor fundamentale sînt aceleași. Apoi, nu poate fi trecut cu vederea că D.G. Kiriac nu a căutat unicate, ci melodii de largă circulație, de mare popularitate. Afirmația poate fi aceeași, într-un alt plan însă, D.G. Kiriac nu le-a cules pentru a și le păstra în seif, ci le-a redat (prin prelucrări) circulației, repertoriului de mare accesibilitate, știind că acesta se vehiculează, mai întîi de toate prin școală.

BÉLA BARTÓK

„Cîntecele românești (valahe) sînt cele mai extatice melodii pe care le-am auzit pînă acum" — scria, în vara anului 1909, B. Bartók profesorului său de pian, István Thomán[106], notîndu-i trei celule spre exemplificare, menționînd bogăția lor melismatică ce le dă aura unor... „adevărate arii de coloratură".

[106] Bartók, B. *Scrisori*, op. cit., p. 81. *Scrisoare* din (31 august 1909).

Aceste constatări au valoarea unor mărturisiri de credință, deoarece impresia produsă asupra muzicianului ungur de frumusețea cîntecului românesc a fost atît de puternică, încît s-a transformat într-o pasiune a vieții, manifestîndu-se atît în planul cercetării, cît și în cel al creației muzicale propriu-zise.

Dacă la admirația lui B. Bartók pentru muzica populară românească o mai adăugăm și pe cea a lui Zoltán Kodály, care, de asemenea, pînă în 1920, a fost atras de frumusețea și bogăția cîntecului și jocului românesc, avem dimensiunea interesului muzicienilor față de această formă de manifestare a creativității artistice a poporului nostru.

Admirația lui B. Bartók pentru muzica populară „valahă" marchează un moment crucial în optica ungurească asupra culturii românești, echivalînd cu recunoașterea vitalității și, mai presus de orice, a originalității ei inconfundabile. Dacă privim lucrurile prin prisma istoriei cînd, secole la rînd, produsele culturii românilor transilvăneni au fost în mod voit ignorate, minimalizate sau deturnate în cadrul concepției că națiunea noastră nici n-ar exista, vom înțelege semnificația deosebită a interesului marcat de B. Bartók pentru muzica noastră. Și anterior, muzicieni unguri au remarcat cîntecele și dansurile românești, preluîndu-le, declarat ori nu. Istoria acestor relații, scrisă cu obiectivitate și profunzime, va oferi numeroase elemente și enorme surprize. Dar nu acestea ne preocupă, și nici faptul că nu un muzician oarecare se apleacă asupra muzicii noastre, ci acela care avea să devină cel mai mare muzician al țării învecinate! Autoritatea sa nu mai comportă nici un fel de discuții. Totodată, B. Bartók nu se interesează de muzica românească, în general, ci de muzica românească cea mai autentică, aceea a țăranilor din diferite zone ale Transilvaniei, de regulă, cea mai compactă, cea mai unitară, în care primejdia asimilării a făcut ca să se păstreze cu sfințenie tradiția culturii etnice, moștenită din moși și strămoși. În plus, B. Bartók n-a trecut în grabă pe lîngă acest fond de cultură spirituală sonoră, ci a insistat, efectuînd culegeri sistematice, din diferite zone, ajungînd să înregistreze și să noteze un adevărat tezaur de cîntece și jocuri care i-au permis constatări suficient de pertinente pentru a demonstra lumii vitalitatea artistică a muzicii populare românești din Transilvania. Pentru aceasta a recurs la un adevărat, să zicem, ritual științific și artistic: culegeri, transcrieri, volume, studii, compoziții . . .

Chiar dacă nu a aprofundat, in extenso, muzica românilor transilvăneni, fără a mai vorbi de cea a altor părți ale României, apare edificator că B. Bartók a acumulat suficiente informații și argumente pentru a trasa liniile mari ale structurii muzicii noastre populare. De bună seamă, nu a acoperit în întregime zona muzicii românești transilvănene, pentru a-i furniza date și mai irevocabile, ceea ce a generat unele premise sau concluzii neacoperite științific, dar ceea ce a realizat reprezintă o însemnată contribuție la cunoașterea și valorificarea uneia dintre cele mai frumoase tradiții seculare ale muzicii orale din Europa. Prin comparațiile întreprinse în acest domeniu, servindu-se de cercetările sale asupra muzicii noastre, a putut lăsa să se înțeleagă, dar a spus-o și direct, că poporul român are o bogată cultură folclorică, de o prospețime și forță artistică unice.

Intempestiv s-a înfiripat interesul pentru muzica populară, cînd, în vara anului 1904, a notat cîteva cîntece de la o fată din Chibed-Mureș. Primele expediții folclorice le întreprinde în vara anului 1907, pentru a colecta muzică

Scanned with OKEN Scanner

populară maghiară la Izvorul Crișului-Cluj, în județul Harghita (Chilieni-Gheorghieni). Motivele care l-au condus pe B. Bartók la studiul complex al creației populare se pot reduce la cel puțin trei: 1. „considerente pur muzicale", adică frumusețea deosebită a melodiilor l-au atras irezistibil; 2. prelucrarea științifică a acestui material și 3. prelucrarea componistică, ceea ce putea duce la . . . „reîmprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii țărănești".[107]. Satisfacțiile nu întîrzie să se arate, B. Bartók începe să compună pe baza melodiilor culese și, totodată, ascultînd și notînd melodii secuiești, își dă seama că structura pentacordică este frecventă, ceea ce înseamnă că organizarea sonoră a muzicii populare maghiare e clădită pe o asemenea structură.

Din nou vizitează localități transilvănene, în octombrie 1908, județele Cluj și Alba, umblînd după cîntece maghiare și, în Trascău, la Podeni-Turda, are ocazia să noteze patru cîntece românești de la niște fete. Este un moment decisiv. Pornit după cîntece maghiare, inevitabilul s-a produs, a dat peste cîntece românești! Preocupat, cum s-a văzut, de frumusețea muzicii, tînărul culegător n-a putut rezista tentației de a reține cîntece de o valoare atît de pregnantă. Studiate și reascultate, aceste cîntece l-au condus la ideea de a extinde cercetările în regiunile slovace și românești, pentru a avea un element de comparație și, pe această bază, de a căuta atributele specifice muzicii fiecărui popor. Cercetarea și culegerea erau făcute pentru Muzeul etnografic din Budapesta, care suporta cheltuielile de deplasare.

Ar fi de neconceput să se stabilească, totuși, momentul toamnei anului 1908 pentru întîiul contact al lui B. Bartók cu muzica românească, deși, adeseori, se acreditează o asemenea prezumție. Adevărul este că, născut la Sînnicolaul Mare, în Banat, la 25 martie 1881, crescut în mediul Bistriței-Năsăud, al Oradei, vrînd-nevrînd a venit în contact cu elementul românesc al Transilvaniei imprimîndu-i-se în conștiință, fără a-i acorda importanță deosebită. Este oare chiar atît de întîmplător, pe cît se încearcă a se acredita, că printre primele sale compoziții este acea *Piesă valahă*, op. 6 (1890), pentru pian, care, fără a avea o valoare deosebită, fără a vehicula elemente folclorice pregnante, este, totuși, concepută în spiritul unei muzici românești, salonarde sau nu, pe care copilul de nouă ani o sesizase și ținuse s-o surprindă în partitura sa? Da, ascultarea fetelor din Podeni a declanșat o curiozitate de o asemenea intensitate ce nu se putea rezolva decît printr-o amplă muncă de cercetare asupra muzicii țăranilor transilvăneni români. Aceasta nu înseamnă că încetează sau scad preocupările pentru muzica ungară sau a altor popoare. Dimpotrivă, apetitul științific e atît de mare, încît antrenează o cercetare multiplă, ce va cuprinde și teritoriul altor muzici.

Așadar, prima culegere românească, să zicem așa, a declanșat altele. În 1909 se apleacă din nou asupra folclorului maghiar din județele Mureș și Turda, după care abordează frontal zona muzicii românești din raza Bihorului, mai precis, teritoriul cuprins între Beiuș și Oradea, culegînd cu fonograful în perioada 18—31 iulie, beneficiind de concursul familiei Bușiția. Pe Cornelia, B. Bartók o cunoștea din timpul anilor de studii de la

[107] Bartók, B. *Autobiografie*. În: Bartók, B. *Însemnări asupra cîntecului popular*. Cu o prefață de Z. Vancea. București, ESPLA, 1956, p. 14—15.

Budapesta.[108] Ioan Bușiția era și el profesor de desen și muzică la liceul român din Beiuș, mare admirator al culturii țărănești. El l-a călăuzit și găzduit pe culegătorul ungur, care se declarase foarte mulțumit de materialul adunat... „pot să spun că el cuprinde lucruri de un interes fără pereche"... Remarcă varietatea ritmică, crede că sînt și cîteva melodii ce par a fi preluate de la unguri, dar nu vrea să se pronunțe definitiv, nefiind prea sigur, avînd nevoie și de alte culegeri. Consideră inevitabile „asemenea preluări de melodii, influențe reciproce între popoare vecine"[109]. Deci, admite și influența inversă, a muzicii românești asupra celei maghiare. La sfîrșitul lui august, revine în Bihor, culegînd din raza Vașcăului, fiind întovărășit de învățătorul Sala.[110] Recolta strînsă era impresionantă: în 14 zile avea 320 de melodii românești. Culesese în vara aceasta a anului 1909, în principal melodii românești, deoarece numărul celor maghiare era de 20, iar al celor slovace de 25.[111]

Nestăpînind limba română, a fost ajutat în transcriere de un student orădean, M. Ziegler, consemnînd cu strictețe pronunția locală, recurgînd și la semnele diacritice. Revine la Beiuș, între 6—9 februarie 1910, la I. Bușiția, completîndu-și avuția. Obișnuia să lucreze intensiv, dinainte ruga să-i fie găsiți informitori care să-i cînte. Trebuie arătat că, dîndu-și seama de însemnătatea cunoașterii graiului celor care-i oferă informațiile folclorice, B. Bartók a început să învețe românește, beneficiind, la Budapesta, și de îndrumările lui G. Alexici, folclorist care efectuase el însuși culegeri de poezii în Bihor, astfel că, la sfîrșitul lunii ianuarie 1910 putea scrie lui I. Bușiția... „textul românesc îl știu nota și eu"[112]. Finalmente, din Bihor, ajunge să aibă 371 de melodii. Continuă să colecteze și melodii maghiare în județul Cluj, zona Călățelelor...[113]

Din acest moment, problemele care decurg din activitatea de folclorist a lui B. Bartók capătă proporții, proiectînd planuri paralele, deoarece culegerile continuă și se amplifică, alcătuirea volumelor, tipărirea și opiniile critice comportă noi aspecte, ca și esențialul, conținutul lor, ideile pe care le incumbă. Ca atare, vom proceda la disjungerea problemelor, oprindu-ne, acum, mai degrabă, să trasăm istoricul culegerilor de muzică românească, mai exact, să prezentăm faptele legate de anii și locurile în care s-au efectuat culegerile.

Munca pe teren este o formă curentă și îndrăgită de cercetare a lui B. Bartók, îmbogățindu-și mereu cunoștințele, ca și materialul muzical.

---

[108] László, Ferenc. *Bartók Béla, Tanulmányok és tanùságok*. București, Kriterion, 1980, p. 29—35. Autorul susține chiar ideea că B. Bartók ar fi fost învățat să culeagă folclor românesc de către Cornelia Nicola-Bușiția, care studiase pianul și era profesoară de muzică.

[109] Bartók, B. *Scrisori I*, op. cit., p. 79—80. *Scrisoare B. Bartók către I. Bușiția*, din 14 august 1909.

[110] Bartók, B. *Scrisori I*, op. cit., p. 82. *Scrisoare către I. Thomán*, din 31 august 1909.

[111] În mod cert a vizitat, la sfîrșitul lui august, Bihorul, ceea ce rezultă din scrisoarea către I. Bușiția, din 14 august 1909, deja citată.

[112] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 11. *Scrisoarea către I. Bușiția*, din 28 iunie 1910.

[113] Làszló, F. *Anexă. Béla Bartók în România. Cronologie*. În: *Béla Bartók și muzica românească*. Ed. îngrijită și prefațată de F. Làszló. București, Kriterion, 1976, p. 235.

La sfîrşitul anului 1910, muzicianul ungur cutreieră zona munţilor Apuseni convins, pe bună dreptate, că moţii deţin un viguros şi vechi repertoriu. I. Buşiţia era antrenat, expediind scrisori de recomandare preoţilor, învăţătorilor etc. români din localităţile pe care urma să le viziteze B. Bartók.[114] Cercetările se extind, la începutul anului 1911, în Turda, Alba, zona Zlat-

Compozitorul Béla Bartók

nei, pe valea Ampoiului,[115], deci, după Bihor, Cluj-Turda, regiunea Apusenilor pare să fie a treia zonă de unde a cules, deşi, anterior, fără să putem stabili cînd anume, a cules şi din Timiş, ceea ce rezultă din scrisoarea către D.G. Kiriac, datată 20 februarie 1911, arătîndu-i că avea colectate circa 1000 de melodii româneşti: Bihor — 350; Banat (Torontal) — 98; Cîmpie, Gherla, Cluj — 110; zona Cîmpeni, Abrud, Zlatna — 330.[116]

---

[114] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 13—14. *Scrisoare către I. Buşiţia*, din 16 februarie 1911, pe care destinatarul a menţionat nume şi localităţi.

[115] Bîrlea, O. Op. cit., p. 441.

[116] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 91.

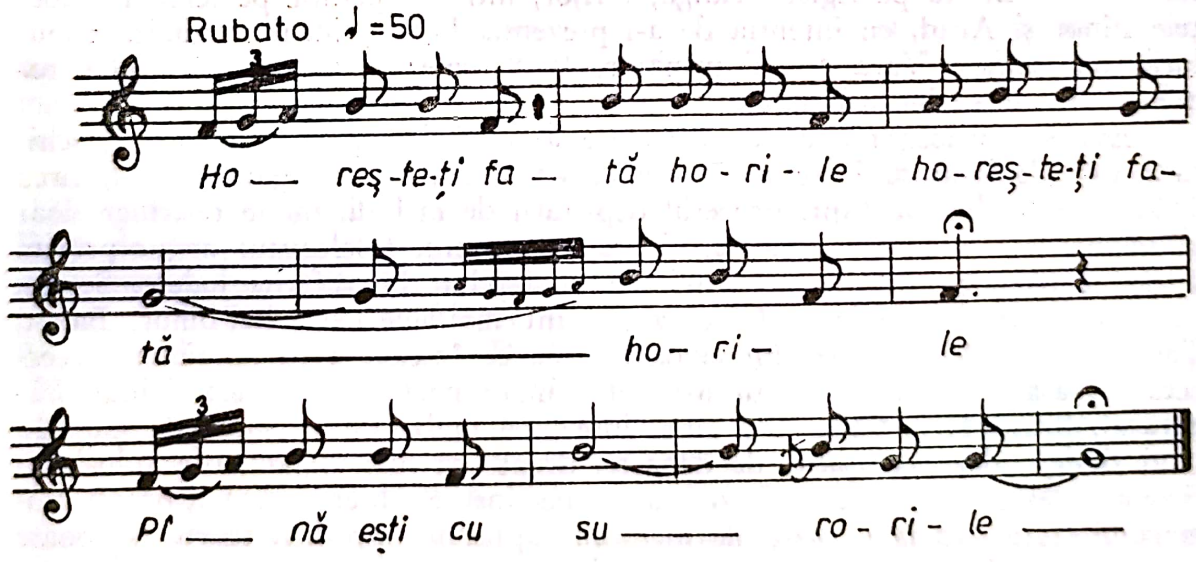
Scanned with OKEN Scanner

În ecuație trebuie să intre și culegerea unor melodii maghiare din Transilvania. Potrivit unui bun cunoscător al activității lui B. Bartók, László Ferenc,[117] acesta a cules, între 1907—1914, circa 740 de melodii maghiare în regiunea Transilvaniei, iar Zoltán Kodály, un alt important cercetător al muzicii populare, a cules 670 de melodii maghiare, între 1910—1916, din teritoriul românesc. Trebuie, de asemenea, avut în vedere că acest muzician a reținut și melodii românești.

Este interesant de știut că G. Șorban, într-o scrisoare către G. Dima, din 20 septembrie 1912, are cuvinte elogioase despre B. Bartók, căutînd parcă să cîștige simpatia muzicianului brașovean. „În Pesta, de repetate ori m-am întîlnit cu Bartók Béla, profesor la Conservatorul de acolo; mi-a arătat colecțiunea lui de cîntece românești. Bartók, abstrăgînd de la unele exagerări fantastice, e un muzician excelent și foarte talentat; colecțiunea lui e de mare preț, precum și prelucrările lui" ...[118]

B. Bartók, care se inițiase în specificitatea muzicii noastre populare, culesese un cîntec popular în Italia, pe malul lacului Nemi, despre care și comunica într-o scrisoare din Roma, 14 aprilie 1911, Corneliei Bușiția, că are ... „turnuri asemănătoare celor din unele cîntece românești".[119]

O cronologie exactă a culegerilor pare anevoioasă, deoarece există deplasări pe teren de scurtă durată, 2—3 zile uneori, care nu apar consemnate în documentele bartókiene. Cert este că, mereu, B. Bartók efectuează culegeri, în diverse localități, interesîndu-se concomitent și de muzica ungurească și slovacă. Cîte o melodie îi stîrnește admirația și o face cunoscută amicilor. Astfel, pe o ilustrată din Beiuș, din 31 decembrie 1911, adresată lui Etélka Freund, notează această melodie.[120]



[117] Ferenc, L. *Viața muzicală*, Capitol din volumul: *Naționalitatea maghiară din România*, București, Kriterion, 1981, p. 481.
[118] *Scrisoare G. Șorban către G. Dima*. Fondul documentar „G. Dima" al arhivei O. Ghibu — Brașov, Scrisoare comunicată de Raul Șorban.
[119] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 21.
[120] Bartók, B. *Scrisori I*, op. cit., p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

Anul 1912 se caracterizează prin culegeri în zone cunoscute, pentru completarea materialului. Astfel, vizitează Bihorul, Valea Crişului Negru, Mureşul, Turda, Timiş-Torontal, unde B. Bartók descoperă şi balade, cîntecul zorilor. În general, reţine melodii româneşti şi maghiare. Culege şi în opt localităţi din Ţara Oaşului, făcîndu-l să afirme, în scrisoarea din 16 decembrie 1912, lui T. Brediceanu: „Muzica străveche a românilor din Ugocea e cea mai interesantă"[121]. Ajunge apoi, şi în Norvegia, interesîndu-se în nord de muzica laponilor.

De reţinut că progresele lui B. Bartók în învăţarea limbii ţăranilor cu care colabora sînt evidente, în ianuarie 1912, semnează corespondenţa cu I. Buşiţia în română.

În 1913, B. Bartók realizează o bogată culegere în Maramureş, însoţit de I. Bîrlea timp de 12 zile, între 15—27 martie, adună 365 de melodii.[122] Muzicianul venea după o expediţie în nordul Saharei, în Algeria. Spre sfîrşitul anului, vizitează Ţara Haţegului şi Ţinutul Pădurenilor din Hunedoara, de unde colectează un mare număr de melodii. Impresiile sale despre muzica cunoscută în aceste zone este foarte puternică, ceea ce-l determină să o prezinte la Budapesta. Astfel, în 18 martie 1914, la Academia Ungară de Ştiinţe, expune o comunicare despre muzica populară românească din Hunedoara, servindu-se de exemple susţinute de un grup de ţărani din Cerbel, două fete, un fluieraş şi un cimpoier.[123] Continuă să recolteze material, din nou, în zona Bihor, în februarie 1914, apoi, primăvara, în Mureş-Turda, fiind secondat de soţia sa, Marta Ziegler, care, ştiind româneşte, îl ajuta la transcrierea versurilor.

Războiul zădărniceşte alte planuri, cel puţin pentru o perioadă. Însă, în 1916, mai reuşeşte să culeagă muzică maghiară la Tîrgu-Mureş. În vara anului 1917, îl invită pe Egisto Tango, dirijor, într-o expediţie pe teren în judeţele Bihor şi Arad, cu intenţia de a-i prezenta, la faţa locului, muzica populară românească. Vara anului următor, 1918, culege ultima oară folclor românesc, tot în regiunea Beiuşului.

Evident, uriaşa muncă de colectare a muzicii populare româneşti, schiţată aici, desfăşurată între 1907—1918, s-a soldat cu o bogată recoltă, circa 3500 de melodii. De fapt, procesul depistării de melodii nu se restrînge doar la momentele şi zonele indicate, ci era permanent, folcloristul ungur profita şi de ocazionale întîlniri cu deţinători de folclor din diferite judeţe: Someş, Satu-Mare, Arad, Severin... Cinci zone sînt mai bine acoperite: Bihor, Banat, Ţara Moţilor, Maramureş, Hunedoara, ceea ce înseamnă că au rămas necercetate Năsăudul, Sălajul, Satu Mare (în mare parte), Tîrnavele, Sibiul, Făgăraşul, Braşovul... Ceea ce a cules înseamnă mult? Puţin? Greu de spus. În mod sigur, culegerea apare, de departe, drept cea mai bogată, oferindu-i suficiente elemente pentru emiterea unor pertinente observaţii. Explicaţia numărului, fără îndoială, mare de melodii, captat în expediţii scurte, se poate înţelege numai prin capacitatea sa muzicală şi umană de receptare, prin uşu-

[121] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 47.

[122] A se vedea şi: Cosma, Viorel *Újabb dokumentumok Bartók Béla Volksmusik der Rumänien von Maramureş Cimii Kötetének Weletkezéséröll*. În: *Bartok-Dolgozatok*. Bucureşti, Kriterion, 1974, p. 165.

[123] Làszló, F. *Bëla Bartók în România*, op. cit., p. 237.

rința cu care transcrie și reține materialul de la informator. Melodiile culese îi vor capta interesul științific toată viața.

Cum proceda în procesul culegerii? O spune în scrisoarea din 29 aprilie 1910, către D.G. Kiriac. Asculta o melodie pe care o înregistra la fonograf. Mai întîi nota melodia și versurile, apoi se verifica pe înregistrare.

Uriașa energie și pasiune investită de B. Bartók în studierea și acumularea melodiilor românești nu se justifică decît prin sincera admirație și prețuire a acestui produs artistic. Nu întîmplător, în scrisoarea către Ioan Bușiția din 6 mai 1917, scria: „Mi-e tare dor de un cîntec românesc".[124]

Pentru el, izbucnirea ostilităților militare echivala cu distrugerea preocupării de culegător.[125] Primul pas odată făcut, culegerea, urmează al doilea, tipărirea, care presupune un proces complex ce se va realiza foarte anevoios. Un lucru este cert, din mulțimea cîntecelor culese, aparținînd diferitelor popoare, cele românești i-au adus consacrarea ca folclorist, ele fiind, de altfel, primele tipărite.

De altminteri, nu numai că primul volum de folclor, melodii culese, care a văzut lumina tiparului, a fost cel consacrat muzicii bihorene[126], dar, finalmente, folclorul muzical românesc a avut șansa să fie publicat post mortem, în timp ce sute de melodii aparținînd altor culturi muzicale, se pare că încă mai așteaptă editarea.

Așadar, avînd o bogată culegere de cîntece din Bihor, B. Bartók și-a dat seama că la Budapesta, sau în altă parte, nu ar fi acceptate pentru a se constitui un volum, și plănuiește cointeresarea Academiei Române, prin D.G. Kiriac. Ideea a fost inspirată, greutățile ivite nu au fost insurmontabile. Dar cum s-au petrecut lucrurile pînă ce culegerea bihoreană a văzut lumina tiparului?

N-ar fi exclusă eventualitatea ca I. Bușiția să-i fi sugerat opțiunea pentru atragerea factorilor de răspundere din capitala României. Gestul era temerar, dar nu nerealizabil, știind că cercurile bucureștene doreau să facă cunoscut cultura fraților transilvăneni. Dar B. Bartók receptase sumar preocupările folcloriștilor români. Îi era cunoscut, de unde nu se știe, numele lui D.G. Kiriac, s-ar putea din broșura lui P. Aubry, deci ca folclorist și în calitate de compozitor — prelucrător de melodii populare, ceea ce și mărturisește muzicianul ungur în scrisorea ce i-o adresează, . . .„cunosc corurile dv. mixte" . . .[127] Și astfel, B. Bartók îi scrie, cerîndu-i sprijin în publicarea, la București, a colecției bihorene. De fapt, nu era vorba, în primul rînd, de publicare, ci de cedarea colecției unei biblioteci românești. Îi trimite cîteva mostre, 37 de melodii, care-l conving pe D.G. Kiriac că se află în fața unei munci laborioase și competente. Bartók își informează colegul că are culese circa 600 de piese românești, 400 din Bihor, iar 200 din alte regiuni, după ce, anterior, se ocupase cu colectarea unor melodii ungare și slovace. Arată că la început a cules cu un student român, care avea misiunea să transcrie cuvin-

[124] Bartók, B. *Scrisori I*, op. cit., p. 110.
[125] Idem, p. 109.
[126] Un serios studiu asupra culegerii muzicii populare din Bihor se datorează lui Traian Mîrza: *Folclor muzical din Bihor*, București, Edit. muzicală, 1974, p. 18.
[127] Bartók, B. *Scrisori I*, op. cit., p. 85. *Scrisoare* din 29 aprilie 1910, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

tele, dar că acum se descurcă singur, învăţînd româneşte. Sugerează copierea tuturor cilindrilor pentru Academia Română, dacă aceasta e dispusă să-i achiziţioneze. Pentru înţelegerea notaţiei, recurge la explicaţia unor semne: glisando-ul şi melismele. De asemenea, atrage atenţia asupra silabelor de completare.

D.G. Kiriac se adresează într-o scrisoare preşedintelui Academiei Române, prezentîndu-i propunerea lui B. Bartók, pe care-l caracterizează... „priceput muzicant şi cunoscător al folclorului"...[128] Descriind metoda de lucru folosită de muzicianul ungur, D.G. Kiriac remarcă felul cum notează după auz şi cum se verifică cu fonograful, neîncadrarea ritmului în măsură lăsîndu-l „liber", conform cu inspiraţia poporului, semnele neconvenţionale noi cu care notează modalităţile de cîntare specifice şi atenţia acordată variantelor pe care, de asemenea, le notează. Cuvintele sînt scrise cum le pronunţă poporul. În concluzie, se subliniază seriozitatea şi competenţa cu care e efectuată culegerea.[129] Pe baza acestor date, D.G. Kiriac recomandă Academiei să preia concesiunea culegerii în condiţiile cedării materialului Academiei Române, publicării, plătirii a jumătate din cheltuieli şi achiziţionarea cilindrilor de fonograf.

D. G. Kiriac a jucat un mare rol în susţinerea lui B. Bartók, ceea ce o şi declară, rezultînd clar din scrisoarea datată 23 mai 1910, arătîndu-i marele său interes, asigurîndu-l că Academia va primi cu căldură propunerea sa de a-i publica materialul bihorean. Mai mult, îi declară următoarele: ... „permiteţi-mi să vă arăt că găsesc opera dumneavoastră foarte importantă. Dumneavoastră nu cercetaţi decît adevărul, dumneavoastră nu priviţi decît cota ştiinţifică. În mod cert, prima dintre condiţiile pentru folclor este autenticitatea. Nu trebuie corijat poporul".[130] Expediase această scrisoare după şedinţele secţiunii literare a Academiei Române din 15 şi 18 mai 1910, prezidate de I. C. Negruzzi, unde I. Bianu susţine acceptarea ofertei, motivînd că în publicaţiile noastre anterioare de folclor „... s-a lăsat cu totul la o parte ariile cîntecelor, adică partea cea mai interesantă a poeziei poporului".[131] Avînd şi alţi susţinători, se părea că lucrurile vor decurge firesc, dar intervenţia lui Duiliu Zamfirescu blochează totul, arătînd că nu vor pieri cîntecele populare, iar dacă există transcrieri, la ce mai este nevoie de fonograme. Apoi, îşi exprimă scepticismul că un străin poate culege cu exactitate, deoarece „... nu poate prinde şi deosebi nuanţele sunetelor, cum ar putea face un român"[132]. În a doua şedinţă, D. Zamfirescu îl interpelează în cinci puncte pe D. G. Kiriac, care e invitat la dezbateri. Acestea sînt: dacă melodiile sînt corect notate; dacă textul cîntecului e verificat de un român localnic, „pentru a stabili forma lui dialectală"; dacă e urgentă culegerea melodiilor populare, sau se poate aştepta pînă s-o găsi un român; dacă banii ce s-ar acorda unui ungur, nu ar fi mai folositori în pregătirea unor elevi ai lui Kiriac pentru a-i forma culegători, şi

---

[128] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondenţă*, op. cit., p. 87. Scrisoare din 12 mai 1910 către preşedintele Academiei Române.

[129] Kiriac, D. G. Idem, p. 87—88.

[130] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondenţă*, op. cit., p. 89. *Scrisoarea lui D. G. Kiriac către B. Bartók* din 23 mai 1910.

[131] *Analele Academiei Române. Scrisori II*, Tom XXXII, 1909—1910, p. 297.

[132] Idem, ibidem.

dacă „... o ureche străină poate prinde sufletul muzicii noastre populare"[133].

Răspunsul lui D. G. Kiriac e, în felul lui, o pledoarie pentru o metodă de culegere. Se insistă asupra atributelor transcrierii, accentuîndu-se fidelitatea redării; crede că e respectat dialectul local în transcrierea versurilor, deși arată că, în acest domeniu, el, Kiriac, nu e competent. Crede că nu trebuie amînată culegerea... În ceea ce privește fondul interpelării, răspunsul era ferm: un străin, muzician desăvîrșit, poate surprinde sufletul muzicii noastre populare într-o corectă notație, deoarece „se cer mai mult cunoștințe tehnice, decît simțire specifică". Mai spune că dacă culegătorul „... e familiarizat cu felul acesta de cîntare, poate prinde cîntecul în toate detaliile lui, întocmai cum prinde un aparat de înregistrare"[134].

Deși D. Zamfirescu arată că D. G. Kiriac n-a „înlăturat temerile sale" și i se pare curios ca un străin să facă culegeri de muzică populară, plenul secției decide preluarea colecției lui B. Bartók, înscriindu-o în șiragul de volume *Din viața poporului român*... decizia de publicare — iunie 1910, sub rezerva cunoașterii sumei ce ar urma să-i fie dată pentru culegerile de pînă acum.

Cu întîrziere, D. G. Kiriac comunică lui B. Bartók, care i se adresase, la 1 decembrie 1910, că Academia îi va publica volumul[135], ceea ce îl încurajează, determinîndu-l să arate că, de fapt, ar avea material pentru mai multe volume, culegînd pînă atunci 888 de melodii din Bihor, dar și din Banat, Turda, Mureș și Munții Apuseni.[136] Formulează pînă și propunerile a două volume: *Muzica populară din partea de sus a Crișului Negru*, prima versiune a volumului bihorean, și un altul, *Cîntecele moților* (Cîmpeni, Zlatna...). Apoi, în aprilie 1913, comunică lui I. Bianu că are... „material gata de tipar pentru un volum bănățean".[137]

E interesant că D. G. Kiriac își asumă munca de cercetare a viitorului volum, cotat drept interesant, și sugerează un alt fel de tipar pentru notele muzicale decît cel utilizat în colecțiile anterioare ale ciclului *Din viața poporului român*. Academia Română decide publicarea primului volum de melodii românești culese de B. Bartók, urmînd „... să se continue cu acele din celelalte regiuni"[138]. Procesul definitivării volumului pentru tipar a comportat unele lămuriri pe calea scrisului, autorul cerînd prefață în română și franceză, indicînd cum să fie numerotate, consultîndu-se cu D. G. Kiriac asupra celor cîteva cîntece care i se păreau a fi creații ale unor compozitori cunoscuți, ceea ce așa și era, dar care n-au fost eliminate. O etapă importantă a fost aceea a

---

[133] Idem, p. 190—192.

[134] Idem, ibidem.

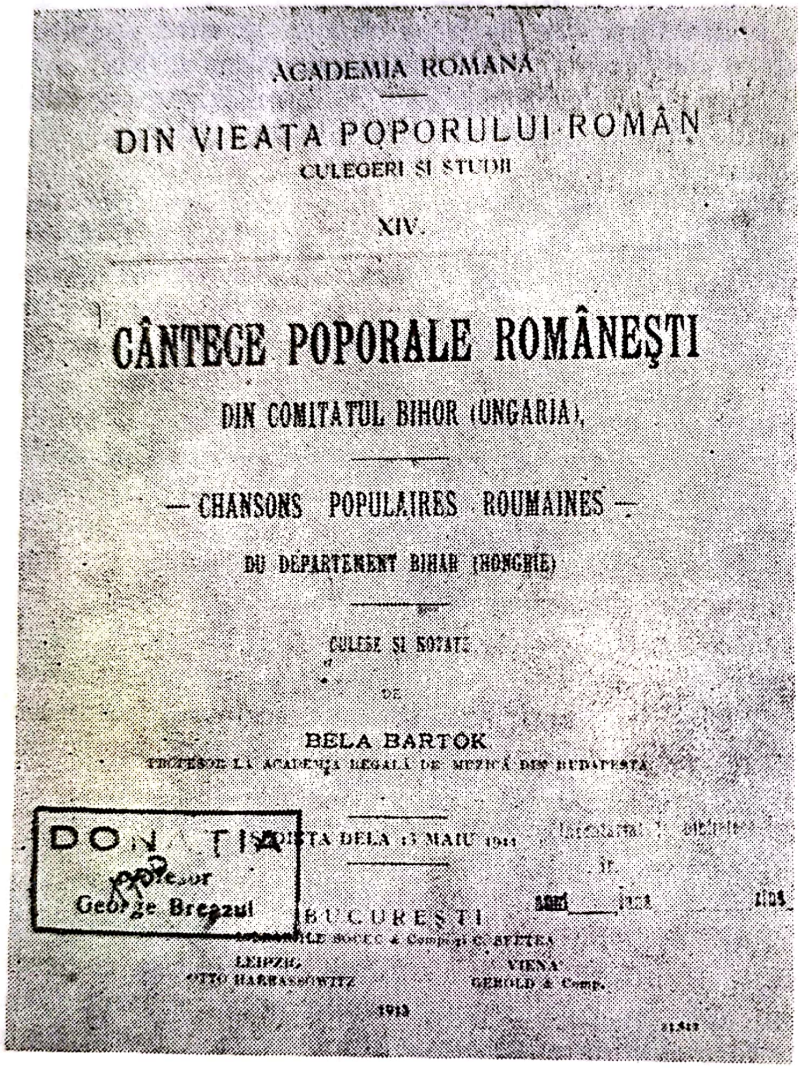
[135] Kiriac, D. G. *Pagini de corespondență*. op. cit., p. 95. *Scrisoare către B. Bartók* din 23 I 1911.

[136] Idem, p. 18, *Scrisoarea lui B. Bartók către D. G. Kiriac*, 20 februarie 1911.

[137] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 56. *Scrisoarea lui B. Bartók către I. Bianu* din aprilie 1913. Tiparul a fost asigurat de către Institutul de arte grafice Carol Göbl. De asemenea, se cere remarcată generozitatea Academiei Române în onorarea cu 1187,50 coroane a muncii lui B. Bartók, ceea ce era foarte bine. Vezi: Béla Bartók *Scrisori II*, op. cit., nota lui F. László de la p. 30. De asemenea, T. Moisescu, op. cit., în volumul *Béla Bartók și muzica românească*, p. 134—135.

[138] *Scrisoarea Academiei Române către B. Bartók* din 28 XI 1911: Moisescu, Titus, *Béla Bartók și Academia Română. Documente inedite* În: *Béla Bartók și muzica românească*, op. cit., p. 123.

corecturilor, totul făcîndu-se în deplin consens cu autorul, într-o intensă corespondenţă. Finalmente, volumul a apărut, în noiembrie 1913, sub titlul: *Cîntece populare româneşti din comitatul Bihor (Ungaria), culese şi notate de Béla Bartók, profesor la Academia Regală de Muzică din Budapesta.* Prin preşedintele ei, Academia a mulţumit călduros autorului (prin scrisoarea din 15


ACADEMIA ROMÂNĂ

DIN VIEAŢA POPORULUI ROMÂN

CULEGERI ŞI STUDII

XIV.

CÂNTECE POPORALE ROMÂNEŞTI

DIN COMITATUL BIHOR (UNGARIA),

— CHANSONS POPULAIRES ROUMAINES —

DU DÉPARTEMENT BIHAR (HONGRIE)

CULESE ŞI NOTATE

DE

BELA BARTOK

PROFESOR LA ACADEMIA REGALĂ DE MUZICĂ DIN BUDAPESTA

DONAŢIA

Profesor

George Breazul

BUCUREŞTI

LEIPZIG

OTTO HARRASSOWITZ

VIENA

GEROLD & Comp.

1913

Coperta volumului de cîntece româneşti din Bihor

martie 1913) „... votre travail consciencieux", iar, într-o altă scrisoare, lui D. G. Kiriac ... „pentru ajutorul ce aţi dat pentru a se putea publica cît mai bine una din manifestările sufleteşti ale românilor locuitori într-unul din ţinuturile cele mai depărtate şi mai puţin cunoscute"[139].

Ce reprezintă colecţia bihoreană a lui B. Bartók? Indiscutabil, o valoroasă afirmare a creativităţii muzicale româneşti, într-o unitară manifestare. Autorul însuşi vorbeşte că melodiile adunate din 17 localităţi, „formează o unitate", oferind tipurile muzicale ale dialectului acestei zone. În prefaţă, după ce susţine elasticitatea melodiilor populare, adică modificarea lor variaţională în

[139] *Academia Română către B. Bartók*, din 15/28 iulie 1913. În: Moisescu, T. op. cit., p. 134.

cursul interpretării, prin noi completări, implicînd ideea oportunității fonografului, B. Bartók clasifică melodiile în: doine, arii de dans, colinde, cîntece de nuntă și bocete.

Denumite de localnici hore, doinele au o mișcare lentă, desfășurată în parlando-rubato. Originea lor e foarte veche și sînt caracteristice „producțiunii muzicale a poporului românesc din Bihor"[140]. Există și hori de un stil mai nou. După text, doinele bihorene au aspectul unor: balade, legende lirice și ironice.

Ariile de dans au un ritm viu, antrenant, pot fi instrumentale sau vocale (cu text), denumite de localnici „strigături" sau „descîntece". Colindele sînt foarte vechi, și-s cîntate de flăcăi sau oameni căsătoriți. Acestea, ca și cîntecele de nuntă și bocetele, nu sînt descrise, decît enunțate. B. Bartók afirmă, în mod nefondat, că n-a găsit cîntece de copii.

Foarte important că se remarcă bogăția muzicii instrumentale, îndeosebi cea cîntată la vioară, fluier, cimpoi, drîmbă. Interpreții sînt lăutari, țărani români, și „nicidecum de lăutari țigani".[141] Autorul mai precizează că a întîlnit și melodii instrumentale de factură rubato, bunăoară *Cînd ciobanul și-a pierdut oile*. Uneori, acestui soi de melodie i se adaugă una giusto, într-o mișcare decisă, agitată. B. Bartók a reținut și un cîntec programatic ce imita pitpalacul. Sistemul de versificație este de 7 sau 8 silabe, avînd uneori silabe de completare. Constatarea nu poate fi definitivă în ceea ce privește muzica bihoreană, deoarece se găsesc și alte sisteme de versificație, ca de pildă, de 5, deși pare că provine din alte zone. În privința textelor, doar colindele și cîntecele ceremoniale reprezintă o unitate inseparabilă, deoarece, în doine și dansuri (cu text), o melodie poate migra spre alte versuri.

Privind notația, B. Bartók s-a servit de sistemul lui Ilmari Krohn, ceea ce are avantajul prezentării melodiilor ca într-un lexicon, precum și dezavantajul că multe trebuiau transpuse pentru a se ajunge pretutindeni la finala comună, nota *sol*. Fiecare melodie a fost analizată prin numerotare după fraze, ceea ce evidențiază constituția lor, ca și sistemul cadențelor, facilitînd surprinderea variantelor. Pentru notarea melismelor s-a recurs la un semn grafic în formă de arc. Mișcarea este precizată prin metronom, numai la unele melodii, datorită faptului că dispoziția sufletească a interpretului e hotărîtoare, ceea ce îngreunează mult sarcina culegătorului care urma s-o precizeze.

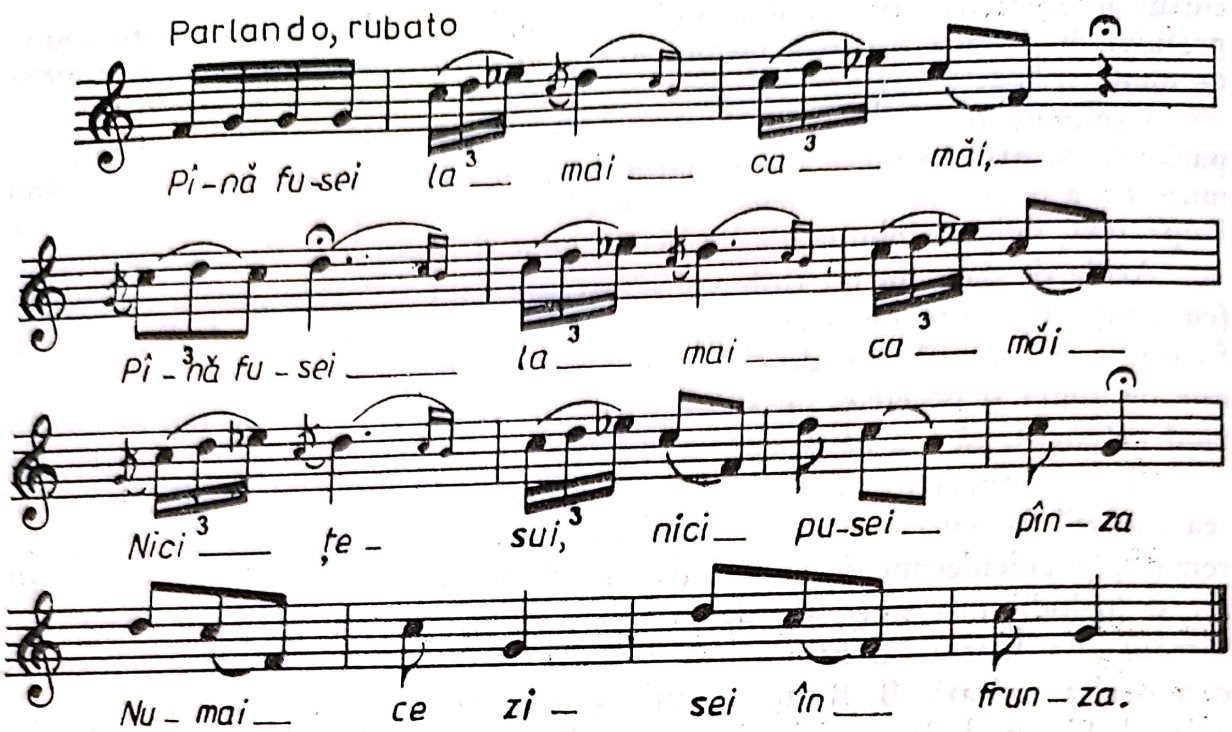
Monumentala realizare a lui B. Bartók privește, mai presus de orice, valoarea muzicală a cîntecelor, etalînd o debordantă fantezie, o extraordinară inventivitate, într-o formulare sobră, dar încărcată de expresie. Dacă ar fi să exemplificăm aceste aserțiuni, am fi puși la grea încercare, deoarece fiecare cîntec e, în felul său, o capodoperă. Ca ornamentică bogată, linie melodică generoasă, cu melisme, e semnificativă melodia nr. 78: *Pînă fusei la maica...* de o mare frumusețe și simplitate.

---

[140] Bartók, B. *Cîntece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*. București, 1913, p. V.

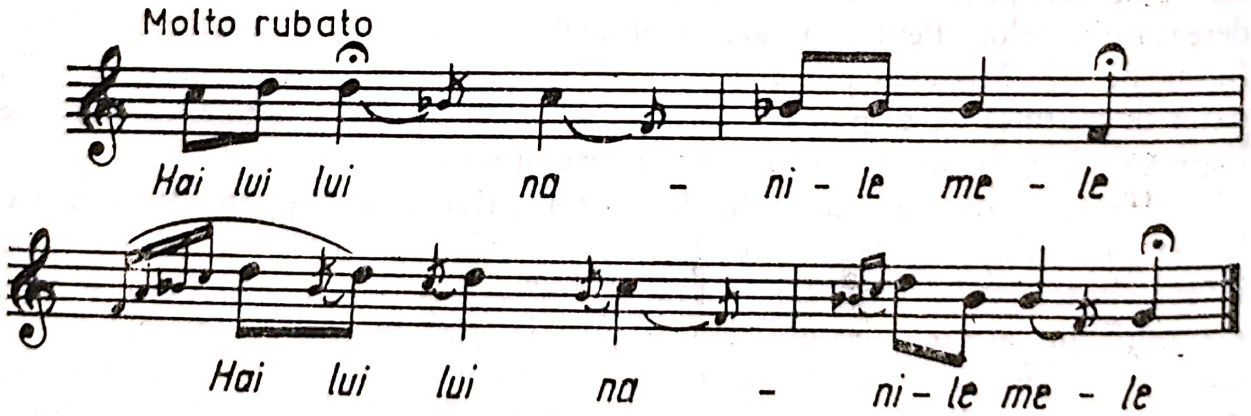
[141] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner



Determinarea rîndurilor melodice poate fi aici discutabilă, în sensul că a patra frază nu ar fi mai firesc să înceapă cu două măsuri mai devreme, deoarece celula este una și aceeași în ceea ce urmează, deci pare indestructibil legată de aceasta.

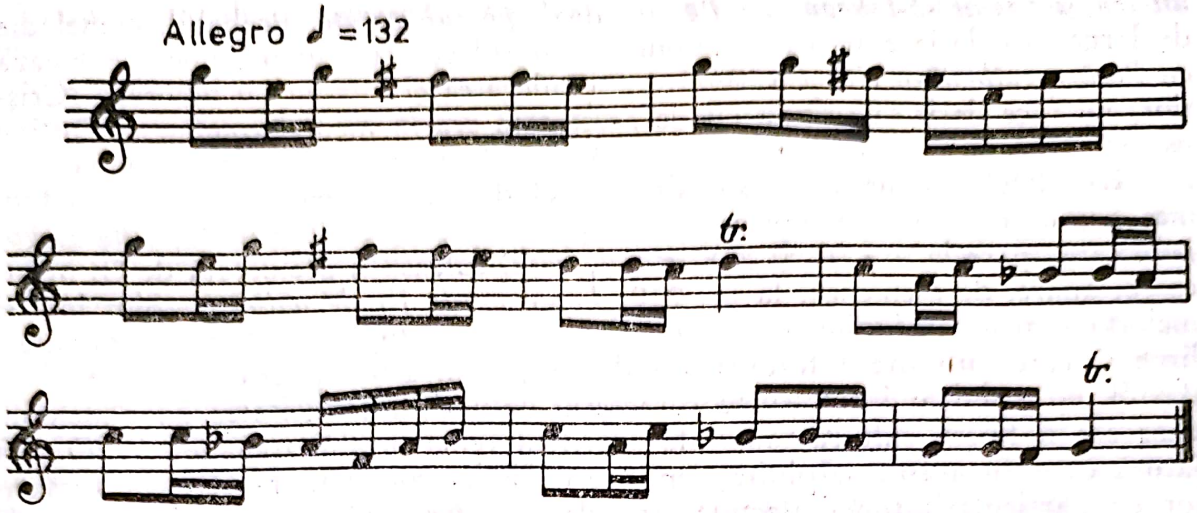
Deși nu a remarcat, nu a teoretizat, numeroase melodii au o structură tetra- și pentacordică, ceea ce e chiar frecvent pentru muzica românească în general. Edificator poate fi cîntecul nr. 18 *Hai, lui, lui*, grupat în patru fraze melodice de B. Bartók, deși această interpretare ar putea fi amendată. Dar nu aceasta e important, ci, mai degrabă, meticulozitatea cu care culegătorul a notat inflexiunile vocale cu tentă ornamentală.



B. Bartók a sesizat existența unor intervale, sau chiar infrastructuri intervalice, în anumite melodii cu prioritate instrumentale. Cvarta mărită și, mai ales, sfertul de ton sînt surprinse în unele melodii.

Jocul *Mărunțel* (nr. 292) este tipic pentru sferturile de ton ca și pentru persistența unor formule melodico-ritmice.

Scanned with OKEN Scanner



Și ritmul punctat pe a doua unitate e destul de răspîndit în melodiile bihorene (și nu numai). Modurile diatonice apar predominante, dar se găsesc și moduri cu secundă mărită, prin ridicarea treptei a patra a modului minor, ca *Păsăruică din răzoru . . .* (nr. 18) sau *Maica cîndu m-o făcutu* (nr. 217).

Materialul este prezentat în volum, nu pe genuri — deși se găsesc alăturate cîntecele de nuntă sau jocurile instrumentale — ci după numărul frazelor melodice. Această distribuire nu are darul să ducă la o sistematizare limpede a melodiilor, ceea ce a recunoscut ulterior și B. Bartók. Se pot găsi și melodii date ca avînd o singură frază în constituția ei, care, cum se și menționează, este doar un fragment. (*Frunză verde galbenă*) — (nr. 2). Curios este că nu e indicată decît localitatea de unde provine, fără să se dea alte date, nici măcar numele informatorului. O singură excepție, *Jocul lui Floare Hidi*, deși acesta poate fi, în felul său, un titlu. Aproximativ sînt prezentate în prefață și jocurile, ceea ce ar putea duce la concluzia că varietatea lor e redusă. Aceasta e infirmată însă de materialul din colecție, care, pe lîngă melodiile de *Mărunțel, Poargă, Poargă românească*, mai alătură *Jocul miresei* (singurul cules de la un lăutar țigan, despre care B. Bartók arată că e unguresacă și deci nu-l numerotează). *Ardeleană* (cinci) *Joc* (nenominalizat), *Rămoș, Ugroș, Bătută, Păcurarul . . .* Sînt însă și melodii instrumentale de o altă factură decît dansantă: *doine* (fluier, cimpoi), *Păcurarul plînge pierderea oilor, Preludiu* (din cimpoi), *colinda* (din cimpoi), *bocet, cîntece de seceră, Cîntecul prepeliței, Cîntecul izvorului, Cîntecul Moțului din vale.* E de reținut: *Imitația tulnicului din vioară . . .* În general, această categorie de melodii instrumentale are un puternic coeficient programatic.

Ultimele nouă melodii ale colecției, de la bun început, i s-au părut „suspecte" culegătorului, deoarece nu erau „tocmai populare", consultîndu-se cu colaboratorii români dacă să fie menținute sau eliminate.[142] S-a văzut, în cele din urmă au fost lăsate, cu specificarea îndoielii asupra autenticității, arătînd că sînt răspîndite, uneori, și la unguri. Între acestea e și cunoscuta melodie *Am*

[142] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 45. *Scrisoare către I. Bianu*, din 5 decembrie 1912.

un leu şi vreau să-l beau sau *Pe sub deal, pe sub cetate.* Probabil, o melodie de largă circulaţie europeană, populară. În colecţie, textul melodiei debutează cu *Pasăre galbenă-n cioc* (nr. 367) ... şi culegerea ei într-un sat bihorean (Criştior) nu face decît să susţină cît de acreditată era în mediul românesc. *Fîntîna cu trei izvoare* (nr. 365) are menţiunea că a fost prelucrată de G. Dima.

De altfel, nu numai aceste ultime melodii sînt prezentate drept „nu tocmai populare" sau „melodie cunoscută pretutindeni" ca, bunăoară, *Ana Lugojana* care apare la nr. 212 şi 238. *Răsai, lună,* culeasă şi prelucrată de G. Musicescu, apare, de asemenea, la nr. 230: *Foaie verde fir de nalbă* ... Sînt însă şi melodii foarte răspîndite, ca *Tu nu vrei* ... (nr. 226), cu indicarea „cuvintele lipsesc" care nu-s prezentate ca avînd „originalul altfel", ceea ce înseamnă că Bartók nu a sesizat întotdeauna caracterul natural, autenticitatea unor melodii, deoarece îi lipsea cultura muzicală specifică repertoriului românesc.[143] O altă latură care nu a fost stăpînită deplin este limba română, transcrierea versurilor cu particularităţile dialectale, atît de caracteristice, nu e scutită de unele imperfecţiuni care face ca, uneori, e drept, foarte rar, inteligibilitatea cuvintelor să fie pusă sub semnul întrebării.

Colecţia de melodii bihorene reprezintă afirmarea unei concepţii ştiinţifice fundamentate pe melodii, pe date controlabile, efectuată cu probitate şi pasiune, reflectînd vederile respectivei perioade în evoluţia folcloristică a muzicianului. Este adevărat că, mai tîrziu, B. Bartók îşi modelează unele idei, însăşi revizuirea transcrierilor pentru noi ediţii comportă multe modificări ... Chiar în anul următor (1914), în *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara,* recunoaşte că există „împărţiri greşite" în ceea ce priveşte determinarea ritmică.[144]

Amendarea unor idei privitoare la metoda notării, la concepţia sa în anumite chestiuni, s-a făcut în virtutea experienţelor acumulate, dar şi în focul unor polemici, unor idei critice, uneori aspre şi duşmănoase, care s-au etalat după publicarea volumului. O critică ascuţită a fost aceea a lui Oscar Prusch, care, în revista *Şezătoarea* din Fălticeni (An XIV, nr. 11—12, 1914, p. 186—188), publică, la *Notiţe biografice,* o recenzie, şi nu numai, la volumul bihorean, care a declanşat o ripostă promptă din partea lui B. Bartók.

Ce susţine O. Pursch? Pornind de la premisa că valoarea volumului e lipsită de interes folcloristic pentru români, deoarece notarea melodiilor e deficitară, lipsindu-le caracterul ritmului românesc, neindicîndu-se măsura, amestecîndu-se sistemele metrice, ce nici nu se indică, consideră că piesele cu anevoie ar putea fi armonizate (sic). Caracterul *rubato,* întîlnit şi la Chopin, ar fi trebuit indicat prin măsurarea mişcării. Nu e de acord cu remarca autorului că nu am avut culegători şi apelează la numele lui Berdescu, Vulpian, Burada ... Consideră că B. Bartók a cules în viteză, deci superficial, doar în patru

---

[143] Scrupulozitatea culegătorului este incontestabilă, deoarece, mai tîrziu, cînd depistează neconcordanţa acestor melodii cu stilul bihorean, nu le mai ia în considerare. Astfel se explică de ce, după cum arată T. Mîrza în *Studiu introductiv* la volumul *Folclor muzical din Bihor,* deja citat, p. 21, 58 de melodii din volumul tipărit în 1913 nu se mai includ în *Roumanian Folk Music,* vol. III, de B. Bartók, publicat la Haga în 1967, în îngrijirea lui Benjamin Suchoff.

[144] Bartók, B. *Însemnări asupra cîntecului popular.* Studiu introductiv de Z. Vancea. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 150.

săptămîni. În plus, culegerea a fost făcută de un muzician care nu stăpînește bine limba informatorilor și nici caracterul poporului român.

Obiecțiile cele mai grave privesc însăși substanța melodiilor. Lui O. Pursch i se par false melodiile, mai ales că, destul de frecvent, apare cvarta mărită, interval pe care-l consideră nespecific, neîncadrîndu-se în gama armonică minoră, care e caracteristică muzicii populare românești. Se consideră că notarea e astfel efectuată încît conduce la concluzia că melodiile românești din Bihor sînt nemelodioase, oferind un „... certificat de sărăcie melodioasei noastre muzici naționale"[145].

Sincopa, atît de caracteristică muzicii ungare, e abuziv prezentă în cadențe finale, ceea ce vrea să indice influența muzicii poporului vecin. Indică numerele unor melodii, în general cu ritm punctat (șaisprezecime și optime punctată), care nu i se par românești. Notarea melodiei și a versurilor îi apare îngreunată, ceea ce presupune răbdare în descifrare. Îi reproșează lui B. Bartók că a ignorat lăutarii, care sînt, totuși, păstrătorii muzicii populare.

Conchide, regretînd că Academia nu a desemnat un muzician român din Transilvania să culeagă muzica populară, repetînd sentențios: „Culegerea Dlui Bartók nu prezintă nici un interes și din ea nu putem trage nici un folos pentru folclorul muzicei noastre naționale".[146]

B. Bartók răspunde prompt sesizărilor lui O. Pursch, încredințînd materialul lui I. Bianu, fie să-l dea publicității, fie să-l folosească, dacă vreun academician ar contesta valoarea muncii sale. Era intrigat de acuzația că „am transcris prost — adică am falsificat cîntecele populației române din Bihor"[147] ... ceea ce O. Pursch nu afirmă ad literam.

Întîmpinarea, publicată în *Convorbiri literare* (XLVIII, 7—8, 1914, p. 703—709), relevă insatisfacția autorului, deoarece colecția era considerată „... cu desăvîrșire lipsită de valoare". Fiecare acuzație e receptată și respinsă cu hotărîre, dezvăluind resorturile intime ale concepției și metodologiei folclorice bartókiene. Criticul e făcut diletant, deoarece acuză că notarea melodiilor e defectuoasă, lipsind ritmul și metrul... Determinarea măsurii la o melodie de doină, rubato cu „ritmul pururea schimbător e anevoioasă. Principiul călăuzitor este ca notarea să redea fidel cîntecul".

Părerea lui O. Pursch că în patru săptămîni nu se puteau culege 371 de melodii, adică nu se puteau și nota perfect, e respinsă, invocîndu-se că, în mod normal, un muzician cu urechea exersată are șansa de a recolta o melodie vocală în 20 de minute. În 6—7 ore e posibil să culegi 20 de piese instrumentale. B. Bartók arată că la Pancinești — Hunedoara, în 24 de ore, a colecționat nu mai puțin de 105 melodii. Mai mult, arată că într-o lună de iarnă se pot culege 900 de piese.

Necunoașterea limbii române și a „caracterului poporului român" de către culegător îl face pe B. Bartók să arate că, într-o colecție de melodii, prima condiție e ca autorul să fie „om de muzică". „De altfel, culegătorul care, tocmai din dragoste pentru muzica românească, a învățat și învață și acum

---

[145] Pursch, O. *Notițe biografice. Bartók Béla. Cîntece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria).* În: *Șezătoarea*, Fălticeni, XIV, II—12, 1914, p. 187.

[146] Idem, p. 188.

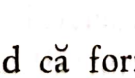
[147] Bartók, B. *Scrisori II*, op. cit., p. 81, *Scrisoare către I. Bianu.* 20 mai 1914.

Scanned with OKEN Scanner

limba română, știe atîta românește ca să poată nota textele destul de corect".[148] Evident, acuzațiile, deși respinse rînd pe rînd, nu aveau cum să risipească obiecțiile și mai ales consecințele lor. Textele din colecția bihoreană nu sînt scutite de imperfecțiuni care, pe alocuri, fac să nu se înțeleagă deplin conținutul sau să existe unele inadvertențe, erori de litere . . .

În privința regretului formulat de O. Pursch că nu s-a cules de la lăutari, în virtutea mentalității de la cumpăna veacurilor, că ei ar fi păstrat mai curat caracterul muzicii românești, B. Bartók are argumente zdrobitoare. Singura greșeală a muzicianului ungur este că nu concepe decît asociată noțiunea de lăutar cu cea de țigan, dezicîndu-se de constatarea pe care o făcuse în *Prefața* volumului (p. V) „. . . mai în toate satele se cîntă de către țărani români și nicidecum de lăutari țigani". O. Pursch nu folosește cuvîntul „țigan". În articol, B. Bartók se contrazice oarecum, susținînd: . . . „lăutarii sînt țigani. Deci dl critic, ca Român, prețuiește mai mult cunoștințele muzicale ale țiganilor decît ale românilor". În colectarea melodiilor românești, B. Bartók arată că „. . . cel mai autentic izvor e totuși *poporul român*".[149] Deși tema discuției era culegerea din Bihor, B. Bartók se referă la Hunedoara, arătînd că în acea zonă nu sînt lăutari, deci acolo, după O. Pursch, nu s-ar putea efectua o culegere. Concluzia la care, inevitabil, se ajunge „. . . poporul român, lipsit de patronatul țigănesc, nu e în stare să-și păstreze limpede și fidel muzica strămoșească".[150]

Privitor la insinuarea că în muzica populară românească din Bihor cvartele mărite nu sînt caracteristice, B. Bartók susține cu tărie că a notat corect și că, dacă ar trebui cineva învinuit pentru aceasta, atunci țărănimea ar fi aceea. Constatarea că nu-s melodioase cîntecele bihorene, B. Bartók le pune pe seama gustului relativ al criticului, calificat ca diletant, deoarece, adeseori, melodicitatea se confundă cu muzica de operetă, în timp ce „. . . o puternică fugă de Bach, care reprezintă gradul superlativ al frumosului muzical și al artei muzicale, o înfierează cu cuvintele «nu e melodioasă». Acest înțeles . . . e foarte măgulitor pentru melodiile Românimei din Bihor".[151] Susținînd frumusețea muzicii populare românești din acea zonă, B. Bartók nu ezită să o considere drept „. . . cea mai minunată muzică populară . . ."

Răspunsul lui B. Bartók devine dur și ironic atunci cînd tratează acuzația: „. . . influența ungurească în părțile Bihorului a fost copleșitoare asupra muzicei românești."[152] Pare paradoxal ca tocmai el să fie acuzat că nu sesizează elementele pretinse ungurești din muzica românească, socotind că O. Pursch, care și-a format opinia stilului ungar după rapsodiile lui Liszt, sau cîntecele țiganilor, ar trebui să lase în seama specialiștilor detectarea atributelor caracteristice. Susținînd că formulele ritmice:  și , se

[148] Bartók, Béla. *Observări despre muzica poporală românească*. În: *Convorbiri Literare*, XLVIII, nr. 7—8, 1914, p. 706.
[149] Bartók, Béla. *Observări despre muzica populară românească*. op. cit., p. 706.
[150] Idem, p. 706—707.
[151] Idem, p. 707.
[152] Idem, p. 708.

întîlnesc din plin în cîntecele slovace și melodiile românești din Maramureș, după cum o demonstrează colecția lui T. Brediceanu, deci că nu sînt unguresti, B. Bartók conchide: „... dl critic, ca Român, strigă «pereat» asupra melodiilor populare române din Bihor și Maramureș, fiindcă, după domnia sa, sînt maghiare. Cu alte cuvinte, vrea să despoaie Românimea de o mare parte a tezaurului muzical românesc poporal, fiindcă — nu știu pe ce bază științifică — constată că acelea sînt curat maghiare".[153]

Această pledoarie a folcloristului ungur ni se pare de maxim interes pentru risipirea îndoielii asupra caracterului etnic al muzicii populare românești, în care unele formule ritmice sînt răspîndite la mai multe popoare. Astfel că, o anume grupare ritmică este românească în măsura în care e vehiculată de o colectivitate răspîndită pe o suprafață teritorială. Faptul că un muzician, cu o ureche atît de fină ca B. Bartók, nu a sesizat o grupare ritmică alogenă în cîntecele bihorene, se explică prin aceea că nu era străină, că era indisolubil contopită în ethosul muzicii, că entitatea sa era dominată de sensibilitatea decelată a melodiei în care-și etala valențele. Nici o altă autoritate muzicală nu putea stipula, cu o mai mare probitate decît B. Bartók, caracterul românesc al acestor formule pe care O. Pursch era tentat să le considere unguresti, adică alogene.

B. Bartók nu acceptă nici o greșeală în transcrierea cuvintelor, arătînd că, dacă așa ceva ar exista în volumul său, atunci necunoscătorul care poartă vina unor atari incorectitudini nu este altul decît țăranul român. Să interpretăm aceasta ca o respingere de plano a oricărei imperfecțiuni semnalate? Nicidecum, de vreme ce, autorul însuși, în finalul contraargumentelor la obiecțiile lui O. Pursch, deconspiră lipsurile reale, inerente primei colecții de asemenea proporții, care are la bază sistematizarea muzicii populare românești. Evident, e vorba de sistematizarea melodică.

Deficiențele arătate de B. Bartók sînt: nu s-a notat la fiecare sursa, numele cîntărețului, vîrsta și ocupația; nu s-a indicat mișcarea metronomică; notarea contrazice, în unele cazuri, dispunerea barelor de măsură, și doinele, colindele, bocetele, cîntecele de nuntă, horele nu au fost grupate separat, cum s-ar fi cuvenit.

Ceea ce l-a afectat însă cel mai mult este bănuiala că nu a notat, fără cea mai mică greșeală melodiile, declarîndu-se dispus să se prezinte la o întrecere cu oricine, în caz defavorabil declarînd că s-ar lăsa „... pentru totdeauna în viitor de orice studiere a muzicii populare"[154].

Indiscutabil, argumentele lui B. Bartók în favoarea meritelor colecției sînt solide și bine susținute, dar, obiectivizînd, ele nu puteau să nu lase loc și acelor aspecte ce țin, totuși, de imperfecțiunile colecției, sesizate sau nu de O. Pursch. Carențele unor lucrări științifice apar întotdeauna mai tîrziu și, în afara celor autodezvăluite, erau și altele ce priveau chiar elementele respinse, de vreme ce, atunci cînd B. Bartók a reluat melodiile din colecția bihoreană în volumele de mai tîrziu, a revizuit transcrierile inițiale, completînd fișa fiecărei melodii. Prin aceasta, să fie limpede, nu punem colecția sub semnul întrebării; ea este marcantă și, deci, foarte valoroasă și în versiunea inițială.

[153] Idem, ibidem.
[154] Idem, p. 709.

Scanned with OKEN Scanner

Criticile au continuat să se profileze cu intensitate ridicată sau scăzută, sensibilizîndu-l pe B. Bartók. În această ordine reţinem şi recenzia muzicologului clujean Iánoş Seprödi, publicată în *Erdély Muzeum* (1914, vol. XXXI, p. 229—232). Curios, unele obiecţii de fond se intersectează cu cele ale lui O. Pursch, poate mai greoi formulate. Astfel, observînd că, în privinţa indicaţiilor de tempo, culegerea este de departe cea mai serioasă, i se reproşează că şi în cîntecele sistemului parlando rubato ar fi trebuit să se precizeze sistematic datele metronomice. De asemenea, e regretabil că nu s-a specificat nici măsura, cu atît mai mult, cu cît barele de măsură sînt consecvent aplicate. Aceasta se impunea pentru imprimarea unei metodologii unitare tuturor melodiilor, ştiind că dansurile au specificată măsura, ori cîntecele vocale nu.

Poate cea mai severă observaţie cu caracter profesional, „deficienţa cea mai gravă", cum spune I. Seprödi, vizează sistemul de notare ca finala să fie peste tot, la melodiile vocale, nota *sol*. Se consideră că justificarea acestui principiu e de neînţeles, apreciind procedeul „pur mecanic şi servind doar curiozităţii". Sistemul nu poate fi aplicat decît forţînd natura lucrurilor, făcînd ca unele piese să aibă un registru prea înalt, iar tonalităţile iniţiale se încurcă! „Dacă culegătorul a vrut ca să înceţoşeze şi mai mult tonalităţile şi gamele muzicii populare, şi aşa, de multe ori, greu de definit, atunci, cu acest procedeu, şi-a atins ţinta". Soluţia adoptată e considerată formală, facilă, neserioasă, „dăunătoare". Inconvenientul ce derivă din acest „procedeu mecanic" e că melodiile înrudite, variantele, ajung să se proiecteze la distanţe mari faţă de cealaltă, încurcînd, în loc să simplifice lucrurile. Nu împărtăşeşte părerea că se poate vorbi despre un dialect bihorean al muzicii valahe, pînă cînd conţinutul, noţiunea ca atare de dialect nu este clarificată.

Pornind de la premisa necesităţii studierii, în primul rînd, a muzicii populare maghiare, I. Seprödi acceptă ca, în al doilea rînd, să se cerceteze şi muzica populară a naţionalităţilor, respectiv română şi slovacă, deoarece... „numai după cunoaşterea acelora putem avea noţiuni clare despre a noastră"[155] (adică maghiară n.n.) Cum sarcina secundară „a fost dusă la capăt în volumul lui B. Bartók", muzicologul clujean e contrariat şi nedumerirea devine şi mai mare cînd constată că „Un maghiar, un profesor al Academiei maghiare de muzică... a cules muzică românească"... Dacă acest fapt, totuşi, l-ar înţelege, nu poate să nu-şi exprime mîhnirea că volumul a fost editat la Bucureşti, de către Academia Română, ca al 18-lea volum în seria *Din viaţa poporului român*... În aceste condiţii, nu s-a mai putut păstra „... caracterul maghiar al acestei opere ştiinţifice".[156] În ce ar fi constat? În afara girului susţinerii prin publicare a volumului, a unei prefeţe şi în limba maghiară, acest caracter ar fi constat, o arată către sfîrşitul cronicii, din stabilirea şi indicarea... „legăturilor, care şi cîte, dintre piesele acestei culegeri şi muzica populară maghiară. Cu privire la aceasta, în opera lui Bartók nu găsim nici o precizare mai serioasă, mai mult, nici măcar străduinţă". Acest aspect e calificat ca o „sensibilă omisiune", proiectat într-un context general, dominat de constatarea

[155] Seprèdi Iánoş. *Cîntece populare româneşti din comitatul Bihor (Ungaria).* Culese şi notate de Béla Bartók, profesor la Academia regală de muzică din Budapesta (titlu tradus). În: *Erdely Muzeum*, vol XXXI, 1914, p. 229.
[156] Idem, ibidem.

dureroasă: „Culegere de muzică populară maghiară încă nu avem și iată că deja am cules muzica românilor“ . . .[157]

Dincolo de aceste imprecații, deocamdată în surdină, care marchează un început ce va cunoaște o intensitate crescîndă, I. Seprödi remarcă, cu satisfacția omului de meserie, natura materialului cules, apreciind ținuta grafică a volumului și valoarea sa științifică. Mai mult, etnomuzicologul clujean sesizează, după seriozitatea alcătuirii colecției, că Belá Bartók este un specialist pe cît de pasionat de munca de cercetare, pe atît de competent, care, în loc să se miște la suprafață „. . . a coborît în straturile cele mai profunde ale spiritului popular, și de acolo a adus acele piese care nu decurg din asocieri întîmplătoare și din eventuale baloane de săpun colorate, ci, într-adevăr, fac parte din țesătura de bază a sufletului popular“.[158]

În 1914, B. Bartók apare și în postură de teoretician al folclorului, semnînd studiul *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara*, care, ca și o comunicare, a fost prezentat, în februarie 1914, la o Ședință a *Societății Ungare de Etnografie*, fiind publicat în revista *Etnographia* (Budapest, II, 1914, p. 108—115). Importanța sa e incontestabilă, ca și gestul de a studia muzica românilor transilvăneni, subliniindu-i atributele originalității și bogăției. Nimic altceva nu poate argumenta interesul și admirația lui B. Bartók pentru muzica „primitivă“ a țăranilor „valahi“, decît valoarea intrinsecă a muzicii, elementele ei definitorii, atît de pregnante și insolite.

Dialectul muzical al românilor din Hunedoara debutează cu teza: „Dintre toate popoarele vechii Ungarii, românii au păstrat forma originală a muzicii lor, în chipul relativ cel mai restrîns“.[159] Este una dintre cele mai însemnate teze ale folcloristului, care își dă seama că această muzică e „neprefăcută de cultura urbană“, neatinsă de influența muzicii profesioniste. Defalchează speciile muzicii populare românești hunedorene în: colinde, melodii de nuntă, funebre (bocete), de dans (instrumentale, însoțite de strigături) și doine, cele mai numeroase, vocale, necîntate într-o anume ocazie, avînd texte lirice sau epice de baladă.

După o serie de considerații legate de structura textului și interferența cu melodia, se stabilesc, pornind de la doină, dialectele muzicii românești din Transilvania, indicînd două regiuni: „nordul și sudul“, la care se adaugă un alt „teritoriu“, care ar fi cu „înrudiri maghiare din vecinătatea secuilor“ . . . De departe, aceste „teritorii dialectale“ sînt improprii naturii melodiilor populare, a doinelor, și nu numai, care includ sfere dialectale românești atît de bogate, deci diferențiate deși, în ansamblu, evidențiază trăsături unitare. Vulnerabilitatea departajării dialectale apare din încercarea de a reduce la aceleași atribute muzica, spre exemplu, a Oașului și Bihorului, a Maramureșului și a Năsăudului, deși declară că nu cunoaște muzica județelor Satu Mare, Sălaj și Năsăud.[160] Mai lasă să se înțeleagă că stilul muzical al Făgărașului și Brașovului s-ar „întinde, după cît se pare, și peste partea învecinată a Regatului“,

[157] Idem, p. 232.
[158] Idem, p. 231.
[159] Bartók, Béla. *Însemnări asupra cîntecului popular*. Cu o prefață de Zeno Vancea. București, ESPLA, 1956, p. 143.
[160] Idem, p. 146—147.

deducînd aceasta din culegerile lui D. G. Kiriac, mai exact, din prelucrările sale folclorice şi melodiile argeşene înregistrate pe cilindri de fonograf. Nimic mai inconsistent nu poate să fie decît asemenea afirmaţii, surprinzătoare la un erudit ca el. Mai mult, necunoscînd culegerile de muzică populară românească decît incidental, se hazardează în a susţine că ... „nu s-a cules muzică populară în chip sistematic şi ştiinţific, sau măcar pe o scară mai întinsă, nici în Regat, nici în Bucovina, nici în alte ţinuturi locuite de români".[161] Doar trei publicaţii le cunoaşte, pe care le şi indică: „P. Pîrvescu, P. Ciorogariu şi D. G. Kiriac (fonogramele din zona Curţii de Argeş)".[162] Or, faţă de bogăţia publicaţiilor deja existente, chiar şi mai puţin „ştiinţifice", ceea ce parcursese B. Bartók era aproape egal cu zero. Sub acest aspect, supoziţiile sale au temelia aşezată pe o movilă de nisip. În plus, chiar şi demonstraţiile asupra dialectelor stabilite, îndeosebi cel sudic, sînt acreditate numai pe baza doinelor, or colindele, bunăoară, pe care arată că încă nu le cunoaşte,[163] îi pot submina toate teoriile. Să afirmi că în Hunedoara melodiile de joc nu sînt prea caracteristice, ori că Bihorul „... nu cunoaşte, dimpotrivă, decît o singură melodie de nuntă şi una de bocet"[164], înseamnă a-ţi asuma nişte riscuri prea mari faţă de adevărul realităţii folclorice.

Aspectele demne de interes privesc descrierea tipologică, pe alocuri rigidă, a melodicii (în care se arată scări, acorduri), structura (predominarea a trei rînduri melodice, alteori patru rînduri), ritmul (insistînd asupra cîntării parlando, căderea accentelor, împărţirea măsurii). Deosebeşte ca particularitate în dialectul bihorean cvarta mărită, iar în cel hunedorean, prezenţa cadenţei frigice. (Sînt referiri şi la muzica bănăţeană.) Adevărul e că cercetările sale în Bihor şi Hunedoara stau la temelia constatărilor stilistice ale dialectului de nord şi sud, ceea ce numai în parte se poate menţine. În încheiere, recurge la 8 melodii cărora anterior le descrisese particularităţile.

La data publicării, ecoul acestui articol nu a fost ieşit din comun, dar cînd s-a republicat, şase ani mai tîrziu, în *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Berlin, martie 1920 (*Der Musikdialekt der Rumänien von Hunyad*), reacţia a căpătat proporţii. Sereghy Elemér îl atacă violent în *Nemzeti Ujság* (II, nr. 119, 19 mai 1920, p. 2), în articolul *Béla Bartók în slujba „culturii" valahe*, articol polemic, cu puternic substrat politic, acuzîndu-l pe folclorist care „demonstra că e maghiar" culegînd muzică populară în costum naţional şi, desigur, muzică românească. Tendenţiozitatea pe care o sesizează printre rîndurile studiului despre muzica hunedoreană e, de fapt, arma lui Sereghy Elemér. El nu poate tolera faptul că se scrie despre muzica românească; o asemenea „dezbatere" apărîndu-i „inoportună", deoarece această muzică „niciodată n-a interesat pe nimeni", iar publicarea nu i-ar interesa nici chiar pe români ...

Tendinţele politice ale studiului decurg din teza cu care debutează: românii au păstrat în forma cea mai pură producţiile lor muzical-folclorice. Ironizîndu-l pe B. Bartók, deoarece ar „regreta" absenţa culegerilor româneşti, ceea

[161] Idem, p. 146.
[162] Idem, ibidem.
[163] Idem, p. 157.
[164] Idem, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

ce, am văzut, nu prea e întocmai. În contextul rîndurilor, E. Sereghy îl admonestează pentru că a făcut culegeri la românii din Transilvania. Cel mai mult este intrigat de „zonele românești", de declararea *„drept teritorii culturale valahe"*, „Maramureșul, Ugocea, Sătmarul, Sălajul, Bistrița Năsăud, Bihorul, Hunedoara, împreună — bineînțeles — cu împrejurimile sudice și estice ale acestora".

Ceea ce urmează e o frază paradoxală pentru activitatea lui B. Bartók, deoarece ar nega prea multe aspecte ale atitudinii sale față de muzica românească, „Oare ce s-a întîmplat cu Bartók, care, cu trei ani în urmă, afirma că sînt maghiare și cîntecele populare ale valahilor și slovacilor, pentru ca azi să încerce să demonstreze originea valahică a tuturor cîntecelor din Ardeal?"[165]. Altfel spus, E. Sereghy identifică clasificarea, delimitarea zonelor folclorice românești drept teze ce ar cuprinde întregul teritoriu, nelăsînd loc muzicii populației maghiare, ceea ce, în mod sigur, nu a susținut B. Bartók. Concluzia articolului este foarte dură, avînd o puternică încărcătură politică, propunînd autorităților, nici mai mult, nici mai puțin, decît să-l cheme grabnic la ordine... „să facă mărturisiri mai clare cu privire la apartenența sa națională". Altfel, obiectivitatea cercetătorului, ca și însăși atitudinea de prețuire a muzicii românești e considerată drept un act de trădare națională, ceea ce duce la suspiciuni în legătură cu originea etnică a lui B. Bartók. Era, de fapt, un articol de intimidare, ce, într-un anume fel, în perspectivă, putea să nu-l afecteze pe cel în cauză, să nu-l pună pe gînduri?

„Un profesor al Conservatoruui" semnează articolul *Despre apartenența maghiară a lui Béla Bartók*, în care se ia apărarea lui B. Bartók, arătînd că respectivul articol tratează problemele „dintr-un punct de vedere strict științific". Consideră acuzațiile ca făcute cu „naivitate", reținînd că B. Bartók a fost acuzat „... de lipsă de patriotism și conștiință a maghiarității sale"[166]. Tactica adoptată în contraargumentele anonimului „profesor" este că, de fapt, tezele bartókiene se înscriu exact pe linia politicii culturale ungare. Astfel, neconstatarea influențelor urbane nu face altceva decît să sublinieze caracterul țărănesc al neamului românesc, cu alte cuvinte, că acesta nu are o cultură avansată. În privința teritoriilor folclorice, se arată că B. Bartók, asupra maghiarității căruia nu se îndoiește, nu a făcut decît să marcheze dialecte muzicale, nimic în plus. „Superioritatea noastră culturală" mai e invocată și prin aceea că B. Bartók a cules muzică românească în Transilvania, în România neexistînd așa ceva. Admite însă, în încheiere, că studiul a văzut lumina tiparului într-un moment nepotrivit, și într-o revistă germană.

Elemér Sereghy încinge polemica, arătînd că studiul... „din punct de vedere patriotic este, nu numai o greșeală, ci un act grav"[167]. De ce? Pentru motivul că... „și-a pus geniul, necontestat de nimeni, în slujba culturii valahe". Motivează că materialul e „menit să demonstreze cultura muzicală valahă", în acest fel el a *otrăvit izvoarele*, în sensul că, în vremuri de restriște, unele lucruri firești, cum ar fi un articol științific, poate fi inoportun. În cazul de

---

[165] *Bartók összegyrytött irásai, I. Közvedja: Szöllösy András*, Budapest, Zenemükiado, 1966.

[166] *Uj Nemzedék*. Budapesta, II, nr. 121 (199), 21 mai 1920, p. 4.

[167] Sereghy Elemér, Dr. În: *Nemzeti Ujsag*. II, nr. 123, 23 mai 1920, p. 6.

față, articolul servește culturii românești, bunăoară prin *zonele dialectale valahe* „propovăduind astfel, urbi et orbi, cît de mare parte din Ungaria (granițele anterioare anului 1918, n.n.) este locuită de români". Acest teritoriu, din Bihor la Făgăraș are „... și un număr considerabil de insule maghiare" care nu sînt indicate. E. Sereghy consideră că B. Bartók ar fi trebuit să fi tipărit, în germană, un studiu despre cîntecul popular maghiar, mult apreciat de muzicieni ca Haydn, Beethoven, Brahms... „Guvernul ungar nu i-a creat condiții favorabile ca... pe banii maghiari, să facă cercetări muzicale valahe"... Face proces de intenție, subliniind că volumul său „... spre marea bucurie a culturii române *a și apărut la București!*" Procedeul îl ajută pe B. Bartók să devină „...popular și agreat de opinia publică română, fie că o face intenționat, fie că nu". Comentariile sînt de prisos, tonul e defăimător și necruțător.[163]

„Nefast" și „inoportun" e calificat studiul și de către directorul de atunci al Conservatorului, Jenö Hubay, căruia corespondentul ziarului *Szózat* i-a solicitat părerea în cazul Bartók, și care se sincroniza cu poziția lui E. Sereghy. Deși declară că B. Bartók e „un remarcabil talent", că sînt legați printr-o „veche prietenie", nu poate accepta ca binevenită studierea „culturii naționalităților noastre". Imprudența lui a „dus", în unele cazuri, la „impresia lipsei de patriotism" pe care nicidecum nu o combate. Tezele bartókiene sînt, în opinia sa, contestabile, deoarece teritoriile dialectelor muzicale românești erau, zice el, pînă „nu demult pur maghiare, în care muzica valahă era doar împrumutată, căci pe vremuri, acolo se cîntau, cel mult, cîntece Kuruc". Deci, în această optică, românii din Bihor, Maramureș, Hunedoara aveau o muzică „importată", doar melodiile kuruțești s-ar fi cîntat pe acolo. Cu asemenea afirmații, J. Hubay se dovedea complet în afara realității. Chiar și adevărurile pe care le observă, cu amărăciune, în atitudinea lui B. Bartók față de muzica românească, se transformă în reproșuri cu substrat dușmănos. „De altfel — arată J. Hubay — Bartók s-a simțit totdeauna atras de motivele muzicale valahe, din care a preluat în mod greșit, prea multe și în culegerile sale de muzică maghiară"[169].

Nu e limpede ce avea în vedere prin preluare greșită, și rămîne deschisă problema dacă, într-adevăr, culegerile de muzică ungară comportă melodii românești.

Era, de asemenea, neliniștit că românii s-ar fi servit de culegerile bartókiene ca armă, ca argument împotriva ungurilor, că ar proclama: „... Transilvania este o zonă muzicală în exclusivitate românească". Pentru J. Hubay, în fața „interesului național ungar", periclitat în studiul în cauză, nu mai avea nici o valoare punctul de vedere științific. Oare nu se îngroșau excesiv, nu se supraevaluau aspectele conținute în studiul despre muzica românilor hunedoreni?

Indignat de pactizarea lui J. Hubay cu adversarii săi, B. Bartók, în virtutea dreptului la replică, publică, tot în *Szózat*, un vehement articol în care explică poziția sa, socotindu-și dușmanii din domeniul folclorului complet

---

[168] Mulțumim pe această cale muzicologului Francisc László, care ne-a facilitat cunoașterea acestor materiale.

[169] *** *Jenö Hubay despre cazul Bartók.* În: *Szózat*, II, nr. 124, 25 mai 1920, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

dezorientați, deoarece nu înțeleg importanța studierii cîntecului popular al popoarelor vecine pentru înțelegerea muzicii ungare. De aici decurge că inamicii doresc desființarea sa, opinează B. Bartók, și nicidecum o „discuție științifică". Acuzîndu-și preopinenții că sînt neinformați, că nu erau edificați asupra activității sale și, neputînd înțelege principiul: „pentru a studia cîntecul popular maghiar este absolut necesară cunoașterea cît mai aprofundată a naționalităților", precum și că atacurile au un pronunțat caracter personal, B. Bartók respinge, rînd pe rînd, capetele de acuzație, dar, pe alocuri, într-o manieră care distonează cu atitudinea lui, declarată pînă atunci, față de cîntecul popular românesc. Astfel, demonstrează, contrar părerii adversarilor, oportunitatea publicării studiului în *Etnografia* (1914), în respectivul moment istoric „*. . . fiindcă evidențiază superioritatea culturală maghiară*". În acest sens, invocă prima frază cu „starea primară" a muzicii românești, care e sinonimă cu nivelul cultural inferior. Textual, B. Bartók scrie: „. . . românii au ținut în forma cea mai autentică starea strămoșească de a cînta." „Cine se pricepe la folclor, scria B. Bartók, înțelege că mențiunea acestor «elemente strămoșești» este posibilă numai la (popoarele n.n.) cu un grad de cultură mai scăzut".[170] Superioritatea culturală ungară mai e susținută și prin faptul că nici un român nu s-a angajat într-o asemenea cercetare științifică asupra muzicii populare românești, și că un ungur, în schimb, a întreprins un studiu serios, „deosebit de important din punctul de vedere ungar". Să reținem astfel că, din capul locului, munca de studiere a muzicii populare românești din Transilvania a fost făcută în temeiul unor principii de natură cultural-politică?

Să credem că admirația lui B. Bartók pentru frumusețea genuină a cîntecului țărănesc, pe care l-a prețuit fără șovăire, să nu fi fost decît un foc de paie, avînd rațiuni ascunse, de natură extramuzicală, extrafolclorică? Publicarea, mai arată muzicianul-folclorist, demonstrează că, în vechea Ungarie, naționalitățile „nu erau oprimate", că se bucurau de atenția oficialităților. Respinge categoric și acuzația lui J. Hubay, potrivit căreia ar rezulta din studiul său că Maramureșul și Oașul (Ugocea) „ar fi teritorii cu cultură (folclorică) românească", susținînd că „nu de cultură, ci de dialect e vorba în articolul meu". Astfel e nefondată acuzația că prin studiul său ar rezulta că „toate cîntecele din Ardeal vor să conducă la dialectul valah (olah)". B. Bartók, apărîndu-se, precizează că e doar un dialect, un „teritoriu-dialect", într-un context în care apare hotarul „maghiar al secuilor". Chiar și zonele dialectale, inclusiv cea „. . . în care se relevă o puternică influență secuiască", nu erau decît „. . . o nouă afirmare a superiorității culturale, secuiești, respectiv ungare, față de cultura valahă".

Să deducem oare că anumite studii bartókiene asupra muzicii noastre nu aveau alt scop decît să susțină inferioritatea culturii noastre folclorice și superioritatea culturii ungare? În mod sigur, aceste tendințe ce sînt generate de articol nu rezultă din volumele cu melodii românești. Am îndrăzni să spunem, dimpotrivă. B. Bartók interpretează drept . . . „confuză acuzație de falsificare", deci cuvintele lui J. Hubay prin care se vorbea de motivele muzicale românești preluate greșit sau introduse în propria-i creație și în culegerile ungare, și-l

---

170 Traducerea o datorăm bunăvoinței lui Francisc Laszlo.

Scanned with OKEN Scanner

invită pe acuzator să indice concret melodiile ungare din culegerile sale „preluate", „furate", care ar fi românești la origine, ceea ce preopinentul nu o va face.

B. Bartók refuză ideea că în cele 2 700 de melodii maghiare ar fi „preluat" melodii românești, arătînd că a studiat „folclorul popoarelor vecine tocmai ca să văd influențele". Încheie susținîndu-și patriotismul prin îndelungata muncă de culegere și întoarce acuzația „otrăvitor de izvoare", indicîndu-l în această postură pe cel „ce din ignoranță, rea-voință, sau intenția de a denatura își permite să făurească acuzația lipsei de patriotism" ...

Apărîndu-se cu argumente deduse din propria-i activitate, declarîndu-se, cum pe bună dreptate era, patriot, denunțîndu-și dușmanii care-i receptează cu „false atacuri" munca neobosită, B. Bartók a rămas neînduplecat, privindu-și întreaga activitate de culegere ca un efort pentru descoperirea, în ultimă instanță, a adevăratului chip al muzicii ungare. Din păcate, felul cum s-a apărat în fața acuzațiilor lui J. Hubay lasă și un ușor gust amar, aruncînd umbre asupra nobilelor sale intenții și a imenselor servicii pe care le-a făcut culturii românești. Aceasta, în pofida faptului că B. Bartók ajunge, într-un fel, să preia argumente cu care a fost atacat.

Polemica se încheie prin declarația comitetului Societății Ungare de Etnografie din 26 mai 1920, care-l apăra demn pe profesorul și „folcloristul de renume european", arătînd că studiul incriminat apăruse în ungară încă din 1914, cînd... „marele dezastru național" și conflagrația mondială nu fuseseră prevăzute. Respectivul studiu „... nu conține nimic care ar putea ofensa sentimentul național sau ar flata pe dușmanii noștri" ... În concluzie, Comitetul protestează contra acuzațiilor aduse lui B. Bartók.[171]

J. Hubay, într-o declarație dată corespondentului de la *Szózát* (II, nr. 127, 28 mai 1920, p. 3), se disculpă că nu l-a atacat pe folcloristul B. Bartók, ale cărui afirmații nu le consideră obiective. Ceea ce afirmase crede că rămîne valabil, și anume că publicarea în germană a studiului despre dialectul muzical al românilor hunedoreni a fost inoportună, deoarece „... creează aparența aducerii în prim-plan a unei culturi străine și care poate fi utilizată de dușmanii noștri în scopuri politice".[172] Temerile acestea nu s-au adeverit, nimeni n-a recurs la studiile bartókiene despre muzica românească pentru a le folosi drept argumente politice.

Și astfel se încheie un episod polemic ce privește munca neobosită a unui muzician interesat de problemele artistice și științifice decelate din tezaurul de cîntec și joc românesc. Retrospectiv privind, aceste momente au căzut în conul umbrit al istoriei, menținîndu-se în conul luminat doar esența muncii lui B. Bartók, culegerile și studiile sale, cu ideile valoroase care-și mențin interesul și forța. Inexactitățile, neînțelegerile inevitabile într-o asemenea muncă nu au putut denatura adevărul, sensul și valențele culegerilor sale de muzică românească, ce îl vor preocupa toată viața, revenind insistent asupra fondului de melodii culese și nepublicate pînă în 1920, încredințîndu-le tiparului, aprofundîndu-le în valoroase studii. După 1920, începe un nou capitol al relațiilor

---

[171] *** *Cazul lui Béla Bartók.* În: *Szózat*, Budapesta, II, nr. 127, 28 mai 1920, p. 3.

[172] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

lui B. Bartók cu muzica românească, o susținută colaborare cu Constantin Brăiloiu, cu care va trasa noua dimensiune a folcloristicii universale. Asupra tuturor acestor probleme ne vom referi în viitoarele tomuri ale *Hronicului* . . .

NOILE PREOCUPĂRI FOLCLORISTICE ALE LUI T. T. BURADA

Continuîndu-și investigațiile folclorice cu aceeași pasiune, T. T. Burada, aflat în 1898 în pragul vîrstei de șaizeci de ani, se profilează ca unul dintre cei mai activi și interesanți cercetători ai creației orale, ai vieții culturale a poporului român. Deși întreprinde numeroase expediții de culegere, de documentare, el nu întocmește volume de melodii în care să prezinte un gen muzical sau să proiecteze monografia unei zone folclorice. În epoca fonografului, T. T. Burada parcă-l ignoră, continuînd să se servească de vioara sa și, concertînd în localitățile vizitate, își asigură credit profesional, popularitate, cîștigîndu-și astfel chiar mijloacele de trai. Vioara îl ajută la efectuarea transcrierilor, interesîndu-se însă numai de cîntecele inedite, mai puțin cunoscute, lăsînd deoparte variantele. Cu toate acestea, T. T. Burada nu a întreprins culegeri cu scopul de a întocmi colecții de melodii, buchete de mărturii ale etnicității românești, preferînd să recurgă la scrieri informative, cu vădit caracter descriptiv, asupra fenomenului folcloric, în contextul care-l generează și se manifestă. Cum observațiile sale sînt foarte pertinente, avînd, în multe cazuri, profilul unor note de călătorie, surprinzînd cele mai mici amănunte ale datinei sau genului respectiv, concepția sa pledează pentru o metodă completă etnografică aplicată de T. T. Burada, fără să adere la o anume școală de cercetare.[173]

Cel mai interesant aspect care se impune în activitatea etnomuzicologică a lui T. T. Burada este marele interes purtat branșelor de români aflați în afara granițelor țării, interes pur științifico-artistic. În acest plan, are meritul de a fi efectuat o serie de cercetări în cele mai diverse zone geografice învecinate, căutînd vestigii, ramificații, conexiuni ale obiceiurilor, limbii, cîntării, portului, modului de viață în Istria, Veglia, Anatolia, Moravia, Rusia. Călătorește mult, ajunge pînă și în Egipt, înfruntînd numeroase obstacole, privații și, nu o dată, a fost arestat. Importanța investigațiilor sale rămîne considerabilă, mai ales că erau destul de complete, oferind numeroase date, foarte diverse prin natura lor. Dispersîndu-și preocupările etnografice pe un teritoriu vast, în mod inevitabil a avut de suferit latura aprofundării fenomenului folcloric. T. T. Burada nu a scris volume etnografice ample, dar a semnalat înrudiri și structuri endogene în numeroase părți ale Europei. A adus prețioase contribuții la cunoașterea baladei, bocetului, jocurilor, teatrului popular, cîntecului cununii, drăgaica, paparuda . . . Fiind o natură constatativă, nesintetică, aportul său trebuie văzut

[173] Burada, T. T. *Opere, vol. III și IV „Folclor etnografic"*, Ed. critică de V. Cosma. București, 1978 și, respectiv, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

în vastitatea problematicii etnografice abordate şi nu în aprofundarea ei, nerecurgînd la variante şi la atribute caracteristice adiacente.

Publicîndu-şi materialele folclorice din 1898 în *România muzicală, Arhiva, Revue de Roumanie, Evenimentul*, T. T. Burada a fost, în felul său, un propagator al valorilor culturii spirituale populare, împărtăşind cititorilor nu numai admiraţia sa pentru frumos şi autentic, ci şi convingerea că şi jocurile, cîntecele fraţilor din afara graniţelor poartă elemente ce pot demonstra organicitatea stilistică a muzicii româneşti. De asemenea, între ideile pe care etnomuzicologul le-a urmărit, se remarcă în prim-plan aceea a latinităţii poporului român, pe care a susţinut-o cu înflăcărare.

Din punct de vedere strict muzical, scrierile sale etnografice sînt departe de perfecţiune. T. T. Burada a privit actul folcloric în ansamblu, ceea ce explică încărcătura extraartistică a observaţiilor, latura muzicală pură fiind estompată. Nici relatările sau judecăţile valorice nu excelează, ca să nu mai vorbim de exemplele muzicale, foarte puţine la număr şi transcrise sumar, ca pe vremea lui I. A. Wachmann. Dacă am privi comparativ scrierile sale, cu ochiul cercetătorului literar şi muzical, am putea susţine că ponderea transcrierilor publicate înclină balanţa în favoarea poeziei. Se ştie că T.T. Burada aduna mult, nota mereu, colectînd o cantitate mare de informaţii, inclusiv melodii. În materialele încredinţate tiparului, în schimb, ajungeau puţine exemple, opera de selectare pare să fi fost foarte exigentă, reţinînd numai ceea ce credea că e inedit şi cu adevărat elocvent, atît pentru aserţiunile sale, cît şi pentru natura artistică a creaţiei vocale.[174]

Priveghiul la morţi[175] pare o continuare la broşura sa din 1882, *Datinele poporului român la înmormîntări*, descriind obiceiurile ce intră în ritualul vegherii mortului. Astfel, se arată că în unele localităţi, noaptea, se recurge la semnale instrumentale, la bucium, fluiere, arii, iar apoi se prezintă jocurile folosite în unele zone, arătîndu-se că la românii macedoneni din Istria sau Moravia nu se obişnuieşte să se apeleze la jocuri, mortul este numai jelit şi plîns. Articolul nu e însoţit de exemple muzicale.

La şapte ani de la expoziţia etnografică din Praga, la care participase, T. T. Burada semnează în *Arhiva* (XIII, nr. 11—12, iulie-decembrie 1902, p. 523—531) un articol, *Secţiunea valahă de la expoziţia etnografică din Praga*, în care evocă felul în care valahii moravi au fost reprezentaţi, prilej de a face analogii între aceştia şi poporul român, oferind numeroase atestări etnografice, lingvistice şi istorice. Interesantă este referinţa la existenţa volumului lui Eduard Peck, publicat la Brno, în 1884: *Valasske narodni pisne a rikadla*, care cuprinde 245 de cîntece populare. Articolul are şi un caracter autobiografic, evocînd susţinerea, în cadrul respectivei expoziţii, a unui concert (1/13 august 1985) la vioară, în care s-a făcut auzită „melodia cea duioasă a doinei" . . .[176]

---

[174] Chiţimia, I. C. *Teodor Burada, folclorist şi etnograf*. În: *Folclorişti şi folcloristică românească*. Bucureşti, Edit. Academiei R.S.R., 1968, p. 73; Cosma, V. *Introducere* la *Opere*, vol. III, de T. T. Burada; op. cit.

[175] *Evenimentul*, Iaşi, IX, nr. 274, 25 XII 1901, p. 2; *Opere*, vol. III, op. cit., p. 141.

[176] Burada, T. T. *Opere*, vol. IV, op. cit., p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

O melodie macedoneană *La vale di Ianina*, deci un exemplu muzical, apare în articolul *Cîntecul care se cîntă de Ta Iani Ianismata* care, de asemenea, e desprins din *O călătorie la românii din Bithania* (Asia Mică), Iași, 1893.[177] *Caloianul*, simbolizînd, evocarea ploii, e descris în urzeala desfășurării lui, susținîndu-i-se descendența dacică.

Un serial publicat în *Arhiva*, între 1905 și 1909, sub titlul: *Priveliști și datini populare în Moldova*, prezintă „... amintiri de mare preț, ca niște relicve naționale" ...[178] Mai concret, sînt descrise aici: irozii (cu textul vehiculat și cîteva melodii), colindele, steaua, păpușile, plugușorul, călușarii, capra, jocuri (halcalei, giretului, scrînciobul, paparudele, drăgaica, pehlivanii, măscăricii, suitorii, geamala și Hagi-Ivat). Multe dintre acestea mai pot fi cunoscute din descrierile sale, destul de meticulos făcute, înfățișînd fenomenul ca atare, uneori și cu muzica ce-l însoțea. Mai bine-zis, anumite melodii. Istoriograful este prezent prin unele trimiteri ca, bunăoară, cea datorită căreia reia „una dintre cele mai vechi colinde din Moldova" ... publicată de G. Seulescu în *Calendarul* pe anul 1847, a lui Gh. Asachi.[179] Dar metoda sa e foarte discutabilă, de vreme ce arată că nu reproduce colinde, pe motiv că multe sînt deja publicate ... De altfel, aici, dar și în prezentarea altor datini, T. T. Burada nu are o atitudine critică față de respectiva manifestare, luînd-o în ansamblu, fără să diferențieze ceea ce e original și intrus în stratul folcloric, fără să deosebească ceea ce e autentic sau nu în aceste datini. Cele mai multe exemple (8) sînt introduse în descrierea spectacolului păpușarilor, formă de teatru popular (descriere inclusă în *Istoria Teatrului în Moldova*). Melodiile notate sînt: *Cîntecul ciobanului, Jocul ursului, Cîntecul lui Vasilache, Cîntecul Turcului, Cîntecul lui Leiba Badragan, Cîntecul calicului, Cîntecul păpușarului* și *Marșul lui Napoleon*. Evident, melodiile acestea înzestrate cu atribute teatrale, portretizatoare, nu sînt, în multe cazuri, de origine populară.

Descriind *Călușarii*, T. T. Burada, de asemeni, apelează la izvoare istorice, arătînd raza de întindere a obiceiului, atît în timp cît și în spațiu, vehiculînd ideea originii romane. Apelează la două melodii de călușar, prima, cea dată de J. Sulzer în *Geschichte des transalpinischen Daciens*, 1782, și melodia ... „cea mai obișnuită ce se cîntă în jocul călușarilor" ...[180] care este, de fapt, melodia *Banu Mărăcine*. Niciodată T. T. Burada nu comentează un exemplu muzical, elementul ilustrativ, și nu analitic, fiind caracteristic metodei sale etnomuzicologice.

Călătoriile muzicale cu scop de cercetare și culegere se rărește după 1900, dar nu încetează. Scrie despre călătoriile întreprinse la românii din Komenitz-Padolsc (*Arhiva*, XVII, 1906, p. 536), românii din Kraina, Croația și Dalmația (Arhiva, XIX, 1908, p. 281), la colonia de români din Arabia (XXXVI, 1915, p. 190—). După 1910, în scrierile cu caracter etnografic, implicațiile muzicale sînt destul de succinte. Dacă ponderea acestor studii e redusă acum,

---

[177] Idem, p. 150. Apărut întîi în *Arhiva*, Iași, XV, nr. 10—11 din octombrie—noiembrie, 1904, p. 466.

[178] *Arhiva*, Iași, XV, nr. 10—11, octombrie—noiembrie 1904, p. 473; *Opere*, vol. III, op. cit., p. 152.

[179] Burada, T. T. *Opere, vol. III*, op. cit., p. 179.

[180] Burada, T. T. *Opere vol. III*, op. cit., p. 209.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta se poate explica prin preocupările sale în domeniul istoriografiei de artă.

În manuscrisele rămase de la T. T. Burada se găsesc melodii populare românești pe care V. Cosma le-a constituit într-o colecție, de fapt, o anexă a volumului III de *Opere*. Deși rigorile unei culegeri nu sînt îndeplinite, melo-

Teodor T. Burada

diile postume au darul să întregească repertoriul de epocă transmis posterității, mai ales că sînt, în total, 35 de piese, toate, melodii de jocuri populare. Astfel se îmbogățește zestrea pieselor notate de la T. T. Burada, majoritatea incluse în scrierile sale. Prin excelență, mostrele folclorice reținute de etnograf sînt transcrise pentru vioară, deci sînt melodii instrumentale, cîntecele ce presupun voce și text nu îi sînt caracteristice, chiar dacă vom găsi cîteva inserate în articole. Apoi, însăși transcrierea instrumentală e parcimonioasă, redusă la esență. Astfel, melodiile populare postume nu oferă nici o precizare despre informator, mișcare, nuanțe, frazare... Ca stil, melodiile sînt moldovenești și par să parvină de la lăutari, cu prioritate rurali, avînd un caracter relativ eterogen, ceea ce și transpiră din titulatura lor: *Arcanaua, Busuiocul, Danțul,*

De brîu, Balsamargul, Rața, Pe sub poală de dugheană, Hora Valeritului, Jocul Străonenilor, Bulgăreasca, Rusasca, Arnăuțește, Ciofu, Colomeica, Rusasca, Corabiasca, Hărlăuanca, Bălăvărești, Horodinca de la Ceahlău, De brîu, Rusasca (Uțăneasca), De brîu, Movila lui Burcel joc, La mînăstirea de Steclă, Chindia, Țărănește, Țuțuianca, Munteneasca, Jocul fetițelor de țară, Jocul de mînă al flăcăilor, Rața, Chindia și *Ciocîrlia.*

Fiind jocuri populare notate violonistic, uneori cu duble coarde, valoarea lor e deosebită, oferind ceva mai mult decît un material documentar. Raportat la acest parametru, ar fi suficient să invocăm posibila comparație între *Sub o poală de dugheană* a lui Fr. Rouschitzki și *Pe sub poali de dugheană* de T. T. Burada, pentru a sesiza marea evoluție, mutația melodică intervenită în răstimp de mai bine de o jumătate de veac. Foarte interesante sînt, apoi, cîteva alte piese, nu în ultimul rînd *Ciocîrlia.*

Așadar, se poate afirma că aportul lui T. T. Burada la dezvoltarea gîndirii etnografice este însemnat, constînd mai ales în lărgirea teritorială a înțelegerii creației folclorice românești.

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIOGRAFIA MUZICALĂ

Preocupările istoriografice marcate în etapa anterioară de N. Filimon, G. Misail, T. Ionescu, T. Cerne (*Ochire asupra istoriei muzicii, Arta, 1894—1896*) Ioane D. Petrescu, T. T. Burada, E. Mandicevschi continuă în scrierile unor muzicieni, în ideea aducerii la lumină a faptelor, creaţiilor şi personalităţilor care au ilustrat arta sunetelor în ţara noastră. Tot mai limpede se profilează contururile muzicii româneşti din fazele anterioare, căutînd să se observe, prin norul de ceaţă, elementele care o definesc. Evident, studiul în acest domeniu este incipient şi realizări de marcă, de amploare, încă nu puteau apare. În schimb, se poate observa pasul decisiv făcut în două tipuri de lucrări: a) studii de mici dimensiuni, adevărate seriale apărute în periodice care dezvăluie faţete necunoscute ale trecutului muzical, cristalizînd concepţia că dispunem de valori ce se leagă într-o evoluţie omogenă şi b) lucrări de amploare într-un domeniu care se interferează cu muzica, oferindu-se panorama dezvoltării unui gen muzical. Această formă indirectă de redare a activităţii muzicale presupune, desigur, o investigaţie istoriografică ce angajează valenţe muzicologice.

Mai pot fi întîlnite şi lucrări istoriografice privind arta, datorate unui autor avizat, nespecializat în muzică, care însă acordă acestei arte o însemnată atenţie, inclusiv istoriei muzicii româneşti, chiar dacă aprofundarea problematicii lasă de dorit. Prin prisma unor asemenea lucrări se întrevede cît de puternică a fost componenta muzicală, ceea ce, practic, înseamnă că nu mai era de făcut decît un pas pentru a se escalada, de pe poziţii muzicale, cercetarea nemijlocită a istoriei artei sunetelor de la noi.

Trecutul muzical începe să preocupe minţile, iar revistele, dînd curs setei de a cunoaşte ce anume s-a petrecut în etapele anterioare, publică diferite materiale, evident, la început şi traduceri. Astfel, în *Gazeta poporului* (I, nr. 3,

Scanned with OKEN Scanner

1899, p. 1) se inserează: *Istoria muzicei*, un articol inaugural, necontinuat însă în cele cîteva numere cîte au mai apărut ale acestui periodic.

O încercare de periodizare a istoriei muzicii greceşti o face Smaragda Malta în O *ochire asupra istoriei muzicii în antichitate* (*România Muzicală*, XII, 11, 1 iunie 1901, p. 79—80). De fapt, e o incursiune nearticulată, ce se continuă cu articolul despre muzica italiană a secolelor XVII—XVIII: O *ochire asupra istoriei muzicii*, tot de Smaragda Malta, inclus în *România Muzicală* (XII, nr. 16, 1 X 1901). Nici *Gazeta Artelor* nu manifestă mai multă consecvenţă, cînd, sub genericul *Istoria Muzicei* (I, nr. 6, 1 decembrie 1902, p. 1—2) se mulţumeşte doar cu materialul semnat de Nifon Ploeşteanu: *Muzica la vechii greci*. Concepţia istoriografică a celor din redacţia acestei reviste se rezumă la prezentări disparate asupra evoluţiei muzicii în diferite ţări, numărul următor însăilează un articol cu însemne istorice datorat unui oarecare Florian: *Muzica la englezi*. I. Vasilescu prezintă, iarăşi la rubrica *Istoria muzicei*, *Muzica la egipteni* (I, nr. 9, 25 februarie 1803, p. 5). Muzica vremurilor străvechi face şi obiectul materialului *Ceva despre istoria muzicei* de D. Florescu (*Revista idealistă*, iulie 1912). În *Muzica lui Confucius* (I, 14, 2 februarie 1903) se găsesc consideraţii asupra artei sonore chineze.

În *Tribuna muzicală* (I, nr. 3, 15 iunie 1909, p. 3.) se preconizează publicarea *Istoriei Muzicii* lui Th. Fuchs, dar iniţiativa nu merge mai departe de *Introducere*. Nici D. Florescu, în *Revista idealistă* nu-şi continuă incursiunea în muzica epocilor străvechi reluată prin: *Ceva despre istoria muzicei*, I (An X, nr. 5, mai—iulie 1912, p. 165—172). O succintă istorie a muzicii spaniole, trecîndu-se în revistă personalităţile creatoare — Pedrell, Albeniz, Granados — o publică *Muzica* (II, nr. 2, 1 februarie 1916, p. 65): *Muzica spaniolă* de G. Constant D'Ache. Se pot întîlni însă şi pagini ce evocă momente istorice răzleţe, imprimînd atenţiei un episod, chipul uitat al unui muzician ori critic, un eveniment de răsunet.

Acestea sînt, de fapt, tentative rămase în stadiul iniţial, care atestă interes pentru problemele istoriografiei muzicale universale. Neîndoios, elemente de istorie apar şi într-o serie de alte materiale publicate, nu în ultimul rînd, în portrete monografice. Pe această linie, o încununare, din păcate nu prea strălucitoare, a fost tipărirea în limba română, la Editura *Cartea Românească*, în 1920, a *Istoriei Muzicii Universale* de Frederic Paulmann, care, regretabil, este sub orice critică, considerată de C. Brăiloiu ca... „o imensă şi impardonabilă greşeală"[1]. Lucrarea, într-adevăr este eşalonată fără discernămînt, epocile sînt tratate neştiinţific, frecvent confundate, disproporţionate, încadrările compozitorilor în perioade apar ca regulă, confuze, fără criterii, iar noţiunile, în formularea autorului, sînt lipsite de logică şi consistenţă. Fără alte comentarii, această lucrare nu a contribuit cu nimic la popularizarea artei muzicale în rîndul cititorilor români, dimpotrivă, a însemnat un pas înapoi, prin desişul informaţional neacoperit obiectiv de adevăr şi, mai ales, prin gravele erori pe care le conţine fiecare pagină.

---

[1] Brăiloiu, C. *Istoria muzicii universale a dlui Paulmann*. În: *Izbînda*, II, nr. 642, 23 octombrie 1920, p. 1. Şi în *Muzica*, II, nr. 8—9, iunie—iulie, 1920, p. 255. lucrarea e considerată ... „mediocră", „lamentabilă" ...

Scanned with OKEN Scanner

Profil istoric au și alte materiale, chiar dacă aparențele nu o spun. Bunăoară, în revista *Scena* (ianuarie 1918) se inițiia un adevărat serial în traducere: *Viața lui Beethoven* de R. Rolland. Tot un soi de serial, și tot o traducere, din H. S. Chamberlain este *Richard Wagner* (*Scena*, septembrie 1918).

Grigore Ventura, care rîvnea mai de mult să se înființeze disciplina Istoria muzicii, la Conservator, pe care s-o predea, publică în 1900, în traducerea sa, *Istoria muzicei în Italia, Germania și Franța, de la începutul creștinismului pînă în zilele noastre*, de Franz Brendel, avînd prefața semnată de D. G. Kiriac. Era o lucrare cu vădit scop didactic, de îndată ce conține „25 prelegeri", prezentînd succint ascensiunea artei sunetelor, avînd o deosebită admirație pentru unii compozitori, bunăoară pentru Wagner, și o oarecare indiferență față de alții, ca G. Verdi. Faptul că în 200 de pagini se oferea o viziune istorică a muzicii, demonstrează necesitatea unei atari lucrări, susținînd adevărul că, înainte de a avea creații originale în acest domeniu, am avut nevoie de traduceri.

Fenomenul muzical românesc este de asemenea scrutat în articole ce surprind momente disparate, reconstituindu-se într-un periplu istoric, deși lasă impresia că autorii au avut în vedere succesiunea pe orizontală a evenimentelor. Mișcarea spre apropierea artelor frumoase, deci și muzica, după ce s-au trecut în revistă formele muzicii populare, se întrevede în *Musica la români* (*România Musicală*, IX, 6, 15 martie 1898, p. 53). Dar o indicație indubitabilă asupra profilului istoric o oferă S. Kossinski, în studiul monografic Iosif Herfner, intitulat: *O pagină de Istoria Muzicei la Români* (*România Muzicală*, X, 15, 15 septembrie 1899, p. 113—114), care ne poartă gîndul spre denumirea volumului de mai tîrziu al lui Gr. M. Poslușnicu.

Nemuzicieni, cercetînd zonele de altădată, semnalează aspecte muzicale în devenirea noastră artistică. Dr. Gh. Alexici, în studiul *Din trecutul poesiei poporene române* (*Luceafărul*, Sibiu, II, 22, 15 noiembrie 1903, p. 367—371), relevă cîntecele românești din repertoriul lui Bálassa Bàlint, ceea ce înseamnă că dezvăluie, pentru ceea ce se știa atunci, unele dintre cele mai vechi melodii cu rezonanță în muzica altor popoare, notînd cine le-a cules și, foarte important, transcriindu-le cu note. Mai remarcă forma preluată de către unguri a baladei *Meșterului Manole*. Susține că în secolul al XVI-lea, melodia devenită apoi *Marșul lui Racokzi* este acreditată în repertoriul românilor din Munții Apuseni: „Muzica românească — arată Gh. Alexici — palpită în acest marș. Jocul *Haiduk* e, de asemenea, de proveniență românească". Tot el vorbește întîia oară la noi despre *Dansul valah* (*Olach Tancz*) din Colecția de 200 de piese a lui Paul Esterhazy (p. 369—370).

Apar și scurte încercări monografice consacrate activității unei reuniuni, în pagini nepretențioase, animate de dorința evidențierii trecutului: *Istoricul corului vocal al plugarilor din Chizeteu*, tipărită la Budapesta, 1904, în Tipografia Poporul Român.

Pe aceeași linie a descoperirii trecutului muzical, Edgar Th. Aslan scoate la lumină felul în care ziarul parizian *Débats*, prin colaboratorul P. A. Fiorentino, prezentase viața muzicală bucureșteană: *Opera italiană la București în 1852* (*Revista muzicală și teatrală*, I, 2, noiembrie 1904, p. 17—19).

Într-un fel, se poate afirma că E. Th. Aslan a reprezentat istoriografia în revista la care colabora, radiografiind trecutul. Lui îi datorăm redescoperi-

Scanned with OKEN Scanner

rea activității de critic muzical a lui Nicolae Filimon: *Un critic muzical de la 1859*, studiu ce apare în două numere consecutive ale *Revistei muzicale și teatrale* (nr. 10, p. 11—12, din iulie și, respectiv, august-septembrie 1905), etalînd cu amănunte și convingere meritele ilustrului precursor.

Pe această linie se va înscrie și materialul semnat de către D. Teleor, apărut în *Rampa Nouă Ilustrată* (I, 157, 15 februarie 1916): *Nicolae Filimon, autorul romanului „Ciocoii vechi și noi", critic de operă și concerte*, care echivalează cu o repunere în atenție a prodigioasei activități din domeniul publicisticii muzicale.

Petre Chirulescu, pornind de la afirmația: „Un popor este adevăratul urmaș al neamului său, numai atunci cînd poporul de «astăzi» se inspiră, crește și se dezvoltă pe baza moștenirii sufletului și culturii «poporului de ieri» ...[2], pledează pentru autenticitate în progresul muzical, susținînd că se cuvine să ne cunoaștem mai bine personalitățile de altădată care au slujit muzica. Lista pe care o propune, în acest sens, inaugurată de D. Cantemir, conține circa 40 de nume, foarte puțin sonore astăzi, din domeniul muzicii religioase și nici unul dintre personalitățile care au cultivat muzica de tip apusean. Eram, deci, în 1916, și nu exista pentru el Enescu, ca să nu mai vorbim de alții ... Totuși, pledoaria sa era caldă și justificată, păcat că nemaiapărînd revista *Albina*, cel puțin așa se pare după documentele păstrate, P. Chirulescu nu și-a putut onora promisiunea de a prezenta autori de melodii, cu date biografice, istorice, critice, ilustrații ... Cum se observă, această reiterare a unor tentative de a proiecta istoriografia muzicală românească de la începutul veacului XX nu este, deocamdată, decît istoria unor proiecte nerealizate, sau a unor promisiuni limitate, care, atunci cînd se înălțau prea mult, în tentativa lor, rămîneau suspendate, neonorate, dintr-o sumedenie de motive, cel mai serios apărîndu-ne lipsa de forță, curaj și luciditate în abordarea acestor probleme, complicate și anevoioase prin natura lor.

Ca un fapt curios, poate fi reținută preocuparea lui Ed. Wachmann, care, din 1904, a trecut la adunarea materialului necesar proiectării drumului istoric parcurs de arta lirică și mișcarea simfonică din România.[3] Fiind profund implicat, Ed. Wachmann voia, probabil, să scrie istoria, așa cum o cunoștea și o interpreta el. Din ceea ce a agonisit el ca material documentar, s-au publicat date despre activitatea concertelor simfonice, cu prilejul susținerii celui de al 100-lea.

În articolul *Din trecutul nostru muzical* (*Muzica*, I., 3, 1 martie 1916, p. 94—99), Corneliu Moldovan evocă momente semnificative ascensiunii vieții muzicale din București: Conservatorul Filodramatic, Așezămîntul Coral, Orchestre, Muzica ștabului Oștirii, înființarea Conservatorului. Mai mult, cu ochi critic, privește, pentru întîia oară, credem, sensul termenilor utilizați în cărțile de muzică ale epocii, oferind mostre de ignoranță sau confuzie.

Referiri cu tentă istorică se află inserate într-o serie de materiale publicate în ziare și reviste, dar asupra cărora nu insistăm, deoarece profilul lor înclină spre alte sfere, ca în cazul unor materiale datorate lui M. Mărgăritescu,

---

[2] Chirulescu, Petre. *O privire asupra muzicei naționale românești*. In: *Albina*, București, I, 1 aprilie 1916, p. 3.

[3] Constantinescu, Radu. *Wachmann*. București, Edit. muzicală, 1975, p. 138.

bunăoară ciclul *Muzica la noi* (*Gazeta Artelor*, 1902—1903), *Muzica populară românească* (*Muzica*, 1908) sau monografiile lui Eduard Caudella ori George Ştephănescu, realizate şi prin metode specifice istoriografiei, dar care, în ansamblu, capătă o altă turnură. În *Revista teatrală* (I, 3, mai-iunie 1913, p. 210) se atrage atenţia asupra importantului fond de documente muzicale, respectiv, afişe, păstrate în Bblioteca Bisericii Negre din Braşov (*O arhivă de programe, afişe teatrale* de H.P.P.), dîndu-se exemple de spectacole cu subiecte româneşti, jucate de trupele lirice la începutul secolului al XIX-lea. Tot C. Moldovan e acela care, în *Calendar literar şi artistic* din 1909, semnează articolul *Din trecutul nostru muzical*, asumîndu-şi rolul de a face „primele încercări în direcţia cunoaşterii trecutului muzical", promiţînd că va reveni, cerînd şi sprijinul Ministerului Instrucţiunii Publice care intenţionase, cu prilejul Expoziţiei din 1906, să publice un istoric al muzicii noastre, dar fără succes.

Cert este că articolele datorate unor oameni de cultură nu fac altceva decît să scoată în relief necesitatea acută pentru abordarea frontală a problemelor istoriografiei muzicale, necesitatea jalonării în lucrări ştiinţifice a evoluţiei artei muzicale universale şi, în special, româneşti, reactualizarea contribuţiei pe care personalităţile de vază au avut-o în luminarea muzicală a poporului român. Asemenea solicitări sînt, în fond, argumentele acelora care au ţintit mai sus, scriind ceva mai organizat, semnalînd, cu răbdare şi competenţă, periplul artei sunetelor dintr-un moment sau epocă. Asupra acestora ne vom opri şi noi, anume, asupra contribuţiei aduse la cristalizarea unei istorii a muzicii româneşti de către Ed. Caudella, G. Şorban, T. T. Burada şi N. E. Idieru . . .

EDUARD CAUDELLA — ISTORIOGRAF

În demersurile sale pentru răspîndirea cunoştinţelor muzicale care luau forma unor articole disparate sau a unor seriale, Eduard Caudella recurge la exemplele maeştrilor pentru a susţine o anumită idee, menită să atragă atenţia publicului la frumuseţile artei sunetelor. Opţiunile sale sînt eterogene, ca şi gradul de cultură al cititorului pe care voia să-l capteze, ceea ce, finalmente, face ca materialele sale să aibă un caracter necompact, inconsecvent, prolix, arondînd spectre diferite ce însă slujesc aceluiaşi scop — captarea interesului pentru muzică.

Într-unul din primele sale articole: *Adevăruri dureroase* (*Gazeta artelor*, I, nr. 28—29, Seria II, 3—4, 1—8—1, 15 septembrie 1903, p. 2), relatarea situaţiei dureroase în care se afla arta muzicală la noi se împleteşte permanent cu evocarea altor timpuri, cînd, de asemenea, artele n-au fost încurajate, iar talentele n-au fost răsplătite şi cinstite pe măsura meritelor. Nu lipsesc trimiterile la personalităţi ilustre ale artei violonistice, deci informaţiile istorice, nici din *Muzica clasică şi interpretarea sa* (*Gazeta Artelor*, I, 32, Seria II, 7, 15—25 octombrie 1903, p. 2—3), deşi prea numeroase sînt referirile la propria sa persoană. Mai consistente, istoric, apar cele cinci articole din *Gazeta*

Scanned with OKEN Scanner

Artelor[4] sub denumirea *Compozitorii clasici*, ce conține considerații interpretative, și nu numai, asupra lui Scarlatti, Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann și Chopin. Este, așadar, o evocare, menită să familiarizeze cititorul, mai ales pe cei avizați, cu opera și stilul acestor muzicieni considerați, impropriu, în bloc drept „clasici". Sînt destul de frecvente și referirile la trecutul nostru artistic, la muzicienii de altădată... De asemenea, epocile revolute sînt, adeseori, prezentate în contrast cu epoca modernă, în sensul că acei muzicieni au creat pagini nemuritoare, frumoase și melodioase, în timp ce, sonoritățile lui R. Strauss, devenit leitmotiv al invectivelor sale în această direcție, depășesc posibilitățile sale de înțelegere...

Comportă de asemenea o viziune istorică și intervenția sa care-i lezase primatul, în materie de „mărire a formei muzicale în operetă", pe care N. Iorga, într-o conferință, i-o atribuise lui C. Porumbescu, prilej de a recurge la o vagă incursiune istorică în *Cîteva mici lămuriri*.[5]

Dar toate acestea nu conțin decît vagi și disparate elemente de istoriografie, comparativ cu serialul de 13 articole publicate în *Arta română*, în perioada martie-decembrie 1908 — octombrie 1910, sub genericul: *Progresul muzicei și al teatrului la noi*. De fapt, materialul a fost proiectat mult mai devreme, primul articol cu titlul: *Persoane care au contribuit la progresul Muzicei și al Teatrului la noi în țară*, apăruse în *Gazeta Artelor*, II, nr. 41—42, 15 aprilie — 15 mai 1904, ultimul număr al acestui periodic.

Exprimîndu-și satisfacția de a fi „... început acest mic studiu istoric al muzicii în țară la noi"[6]... Eduard Caudella, de fapt, determină singur caracterul excursului său, scoțînd la lumină contribuțiile celor care au netezit calea dezvoltării artei muzicale. Așadar, Ed. Caudella, probabil, fără să se gîndească de la bun început, a schițat o istorie, inițial a muzicii și teatrului, apoi numai a muzicii, alegînd calea trasării portretelor muzicienilor care au avut un aport în domeniul muzicii profesioniste. În munca sa a recurs la cărturari ca I. H. Rădulescu, la notițele lui N. Iorga, iar „Schițele biografice le datoresc dlui general Scarlat Scheletti"...[7] Precizarea s-ar putea să indice că numai datele privitoare la compozitorul Gheorghe Scheletti, George Burada și Grigore Otremba au fost întocmite după materialul lui S. Scheletti... Acest aspect nu e prea clar... Important nu mai este azi de ce material a beneficiat Ed. Caudella, ci că a conceput un asemenea studiu, într-o viziune istorică edificată pe principiul succesiunii generațiilor. În primul „studiu" se conturează aceasta prin detașarea pe care o face. Mai întîi, prezintă o listă de animatori ai vieții teatrale, în paralel, de muzicieni, după care, o listă cu „tineri" ce va fi încununată prin numele lui George Enescu „... unul din talentele cele mai mari în țară..." Așadar, două generații. Prima: A. Flechtenmacher, Fr. Caudella,

---

[4] vezi II, 8, 9, nr. 10, 11—12, 13, martie—decembrie 1903, ianuarie 1904.

[5] Caudella, Eduard. *Cîteva mici lămuriri*. În: *Arta română*, Iași, III, nr. 10, decembrie 1910, p. 75—77.

[6] Caudella, Ed. *Progresul Muzicei și al Teatrului la noi*. În: *Arta română*, Iași, III, nr. 10, decembrie 1910, p. 75—77.

[7] Idem, II, 8, decembrie 1909, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

I. Wachmann, I. Herfner, L. Wiest, Ed. Wachmann, G. Musicescu, Gh. Burada, G. Ştephănescu, C. Dimitrescu. G. Otremba, Gr. Ventura, Gh. Scheletti, M. Burada şi T. Burada. A doua: E. Mezzetti, D. G. Kiriac, I. Scarlatescu, M. Mărgăritescu, J. Movilă şi D. Dinicu (ca „executant, prin concertele de cameră", deci nu şi ca dirijor). Evident, şi G. Enescu. Pe parcurs, mai apar şi alte personalităţi despre care se oferă date: Constantin Gros (N. Ionescu), foarte apreciat de autor, M. C. Linariu, T. Cerne. Singurii muzicieni nominalizaţi despre care nu se scrie sînt: J. Movilă şi D. Dinicu. Marile omisiuni s-ar chema C. Porumbescu, Gh. Dima, I. Mureşianu, A. Castaldi, I. Vidu . . . şi ni se par greu de explicat pentru un muzician cu un orizont deschis . . . În schimb, se citesc numeroase, chiar obsedante autoprezentări, relevîndu-se aportul personal adus, într-o direcţie sau alta, la progresul muzicii româneşti. Într-un fel, autoelogiile par obositoare, coborîndu-se la neajunsurile vieţii cotidiene, la tema nerecunoaşterii meritelor artistice după o muncă de o viaţă . . .

Marota de care nu se poate debarasa este modernismul, reprezentat prin R. Strauss, asupra căruia-şi varsă veninul, nu prea puternic, demonstrînd că muzicianul român se rupsese, după 1900, de gîndirea componistică contemporană, exprimîndu-şi îngrijorarea faţă de „modernismele" infiltrate în partiturile tinerilor la care se referă, Enescu, Scarlatescu, deşi lasă să se întrevadă că, în cele din urmă, şi partiturile mai radicale vor fi înţelese, dar numai de o mică parte din iubitorii muzicii. Este cert că Ed. Caudella era bine informat, poseda chiar o erudiţie muzicală, ceea ce-i permite să apeleze la date, evenimente şi creaţii, care-l fac pe V. Cosma să interpreteze materialul ca . . . „un mic lexicon"[8], la exemplificări ale unor situaţii mai aparte, să invoce amintiri pentru a face mai plauzibilă o demonstraţie. Factologia, deşi nu întotdeauna sigură, e prevalentă, latura analitică fiind de suprafaţă, dacă există. Însăşi prezentarea monografică a muzicienilor la care se referă pare întemeiată pe amintiri, ceea ce imprimă scrierilor un cvasicaracter memorialistic, galeria personalităţilor închegîndu-se numai prin demersul biografic, presărat cu puţine interpretări, mai mult cu sentimentalism şi mîhnire că muzica nu se bucură de un statut favorabil. Cum datele apar bogate, într-o exprimare extrem de simplă şi directă, studiile lui Ed. Caudella au un coeficient informaţional popularizator, ceea ce, pentru momentul cînd au fost publicate, însemna mult: jalona elementele unei virtuale istorii a artei sonore româneşti moderne, numai moderne, argumentînd, prin personalităţile incluse în panoptic, că se cristalizase o puternică mişcare muzicală în România. Adevărat, o pseudoistorie, schematică, amalgamată cu particule neomogene, dar, neîndoios, coherentă şi plauzibilă. Tocmai în aceasta rezidă importanţa sa, sesizînd, celor care ştiau citi, că există un domeniu cultural românesc ce reclamă atenţie, că deja sîntem în situaţia de a ne putea scrie o proprie istorie a muzicii de factură profesionistă, după chipul celei cultivate în ţările vestice ale Europei.

---

[8] Cosma, V. Introducere la volumul: Caudella, Eduard, *Cronici din trecut*, op. cit., p. 9. Aparentul dualism al studiului elaborat de Ed. Caudella, anume: profil istoric sau lexicologic, credem că nu comportă discuţii, autorul însuşi, începînd cu titlul, îi stabileşte direcţia istoriografică.

GUILELM ȘORBAN: „MUZICA LA ROMÂNI"

Dezvoltarea muzicii românești îl preocupă pe G. Șorban din timpul studiilor, concretizîndu-se prima oară în articolul încredințat spre tipar ziarului *Tribuna* din Arad, cu titlul semnificativ: *Musica la noi* (XIV, 85, 18/30 aprilie 1897, p. 339), care debutează cu teza că muzica românească este foarte „originală" și „caracteristică", dar că „avantajele ei naturale" sînt în contradicție cu felul în care a fost cultivată.

Un studiu al acestui autor fusese anunțat în 1909 de revista *Muzica* (II, 1, octombrie 1909, p. 32), fiind înscris pe tematica creației populare românești din Transilvania. Aceasta după ce-i apăruse *Album de compoziții românești din Transilvania.*

Spre deosebire de alți muzicieni care scriu despre problemele artei naționale, G. Șorban își pune numeroase întrebări, pentru a detecta cauzele nefavorabile progresului artistic, mai corect, nesatisfăcătoarele sale rezultate. Faptul că țara noastră nu se putea mîndri cu nume ca Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy sau Haydn, nu însemna că n-am fi avut bărbați dotați, dar „greutățile începutului și neajunsurile materiale" au frînat ritmul afirmărilor. La acestea mai adaugă lipsa de interes a publicului, invocînd numărul mic al susținătorilor revistei *Musa Română,* relansată în cîteva rînduri, ori, un alt exemplu, partitura *Liturghiei pentru cor,* op. 1 de M. Șorban (deși tipărită în 1871) n-a fost solicitată de nici un cumpărător, așadar, „la noi, compozițiile originale absolut nu au trecere", autorii nici nu îndrăznesc să publice... Concluzia sa este că trebuie să se schimbe această mentalitate, pentru ca, „încurajîndu-ne compozitorii să se realizeze creații demne de noi, românii".

După aproape două decenii, acest „apostol al muzicii românești", cum îl consideră *Muzica* din București, stabilit la Dej, aprofundează starea artei sunetelor la români, și rodul muncii desfășurate timp de un an este serialul de cinci ample articole pe care le încredințează spre publicare în prestigiosul ziar arădean *Tribuna,* sub titlul: *Musica la Români,* ce apare zilnic, între 8 și 13 decembrie 1915[9]. Este un material antrenant, foarte bogat în idei și informații, dar, pe alocuri inegal și retoric, pe care autorul îl consideră un „rezumat despre arta noastră muzicală".

De menționat că G. Șorban publicase în colaborare cu T. Brediceanu, în Adausul muzical al revistei *Luceafărului,* în 1911, portretele lui Dima, Porumbescu și Mureșianu, unde cei doi muzicieni formulează considerații biografice și critice foarte judicioase. Bunăoară, despre C. Porumbescu se arată că deși nu e la înălțimea lui Chopin, Grieg ori Verdi, totuși își are importanța sa în

---

[9] Sbârcea, George. *Optzeci de ani de la nașterea compozitorului G. Șorban.* În: *Studii muzicologice,* nr. 2, 1950, p. 71—72. Autorul scrie cîte ceva despre acest studiu, nelocalizîndu-l decît că apăruse în 1915.

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea muzicii noastre... „pentru străduinţele sale de a avea o muzică românească artistică“ ...[10]

Într-un fel, asemenea idei pot fi considerate pregătitoare pentru ceea ce va scrie mai tîrziu, privitor la înaintarea muzicii româneşti.

Guilelm Şorban

Interogaţiile şi răspunsurile antitetice, cvasidialogate, conferă expunerii un caracter alert, iar maniera cum se pun problemele e de natură să stîrnească mai mult decît interes. Problema cheie este: „Arta muzicală românească! Există, în general, o astfel de artă?“. Întrebarea aceasta, pusă fără menajamente, e de natură să indice nu mai puţin de două realităţi. Prima, că sosise momentul adevărului pentru muzica românească, adevărul valoric, estetic. A doua, astfel formulată, problema echivalează cu trezirea conştiinţei de sine a muzicii româneşti, care nu este suficient că există, ci trebuie să dispună de calităţi artistice superioare.

G. Şorban, în întreprinderea sa, porneşte de la premisa pe care o cunoaşte bine: muzica românească avea la activ o serie de lucrări, ceea ce înseamnă că, din punct de vedere cantitativ, al partiturilor cu trimitere pregnantă la entităţi sonore naţionale, era o realitate. Numai că se simţea nevoia ca această reali-

[10] Brediceanu, T. şi Şorban, V. *Adaus muzical la revista „Luceafărul“ — Ciprian Porumbescu*. X, 8, 16 aprilie 1911.

tate să fie acoperită de criteriul valorii. Acesta pare să fi fost punctul nevralgic care-l intrigă pe autor. Patriotul optimist argumentează evidența muzicii românești prin compozitorii pe care-i avem, „operele, operetele (67, numai de I. Wachmann), corurile, romanțele, valsurile noastre și, mai presus de toate, prea frumoasele noastre cîntece naționale" ...

Scepticul va nega existența muzicii românești în general, afirmînd că ceea ce se dă drept muzică națională nu e artă. În acest sens, G. Șorban are în vedere puzderia de melodii naționale, hore, valsuri. Din nou se invocă creații reprezentative: *Crai nou, Baba Hîrca, Olteanca, Petru Rareș,* baladele lui Mureșianu, corurile lui Dima, liedurile lui Ștephănescu, Scarlatescu, Enescu, care, orice s-ar spune, plac auditorilor. Acestea s-ar părea că sînt, pentru G. Șorban, cărțile de vizită ale muzicii românești, în schimb, „sîrbele" confecționate în serie, „buruienile care sugrumă planta nobilă", nu pot fi luate drept „artă națională", deoarece această muzică e „rea", lipsită de calitate, fiind rezultatul „diletantismului prost și închipuit". Deosebind și cealaltă latură, a amatorismului, „diletantism nobil", susține că „cel rău, răspîndit la toate popoarele, e viermele care roade la rădăcina artei tuturor popoarelor"[11].

Totuși, diletantismul nu este adevărata cauză a nivelului scăzut al gustului muzical, ci condițiile obiective, „împrejurările noastre vitrege", concretizate în „supremația turcească, iobăgia, certurile de tron ... și alte mizerii" ...

Constată momentul istoric în care ne aflam înscriși pe traseul scării evolutive: „... noi sîntem abia la începutul culturei muzicale (în sensul noțiunii de cultură muzicală profesionistă, europeană n.n.), dar începutul acesta ne îndreptățește la frumoase speranțe".[12]

G. Șorban lasă să se întrevadă cîteva ipostaze ale creației românești:

a) creații caracteristice naționale;
b) creații neestetice, îmbrăcate în straie naționale;
c) creații sincrone legilor frumosului, dar fără caracter național;
d) creații ce întrunesc exigențele frumosului estetic în general și satisfac, deopotrivă, gustul național.

Aceste principii avute în vedere, muzica românească „încă debilă", dar care „incontestabil, există", se va afirma, justificînd observația muzicianului francez H. de Courzon, privitoare la efervescența ce se petrece în domeniul muzical în România.

Trecînd la problema: „... ce se înțelege prin muzică națională?", G. Șorban se explicitează, indicînd produsele artistice „naive", „spontane ori geniale", compuse inconștient, fără ca autorul să fie identificat și „produse muzicale conștiente, ale personalităților" care „... se știu inspira, a se bucura, a plînge, a nădăjdui în felul spiritul națiunei căreia aparțin, deși modul de exprimare a sentimentelor e mai idealizat, purificat și construcțiunea creațiilor li-e mai complicată."[13] În aceste considerații se află încrustate, în mod clar, precepte estetice, teoretice, ceea ce face ca apartenența lor la istoriografie să fie tangențială. Pe axa înscrisă, G. Șorban merge mai departe, aprofundînd

[11] Șorban, G. *Musica la Români.* În: *Românul,* Arad, V, nr. 268, 8/21 decembrie 1915, p. 2.
[12] Idem, ibidem.
[13] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

sensul noțiunii de compoziție națională, pe care o vom prezenta într-un alt capitol. În baza ei, piesele lui Wachmann, Wiest, Decker, Klein, Stern nu întrunesc criteriile avute de el în vedere și, deci, nu pot fi acceptate ca naționale.

Propunîndu-și să dezlege sensul noțiunii de „național" în muzică, el nu se încumetă să meargă tranșant în problematică, răspunzînd diplomatic: „dacă e alcătuit în spirit național".[14] Constatînd că ar trebui ca Academia să desemneze un colectiv care să clarifice această importantă chestiune, trece în revistă demersurile întreprinse în această direcție, respectiv, articolele lui M. Mărgăritescu despre *Muzica populară românească*, în care sînt prezentate cîteva genuri, dar nu și esența caracteristicilor muzicii românești. Nu-l felicită pe Otto Wagner pentru personalitatea românească a cîntecelor pe care le oferă în culegerea sa. Menționează colecția lui D. Vulpian, care nu e demnă de luat în seamă. Culegerea lui T. Brediceanu „e particulară", și necunoscută. În privința lui B. Bartók, „volumul publicat corespunde cerințelor generale"... dar nu și ... „exigențelor românești". Justificîndu-și afirmația, arată că B. Bartók nu are date vitale pentru o cercetare solidă, nu cunoaște limba, istoria și datinile românești.

Supune criticii izvoarele istoriei care nu sînt generoase cu muzica. Bunăoară, nu știm, cine, și cum au cîntat muzicanții lui Mihai Viteazul. Regretă că D. Cantemir nu a insistat asupra aspectelor românești ale muzicii descrise, că nu ne-a lăsat și o carte despre muzica românească, cum a făcut-o cu muzica turcească. Pornind de la teza că muzica bisericească s-a identificat cu melodia națională, recomandă să se caute cărțile de muzică religioasă care ar conține lucruri demne de luat în seamă. Viața muzicală o ia în considerare dinaintea mijlocului secolului al XIX-la, dar nu prin manifestări, ci prin contribuții componistice. I. Herfner e autorul unei *Uverturi* pe o temă de dans, cum arată Negruzzi; Fr. Rouszitski a alcătuit o „proeminentă colecție". G. Șorban are grijă să sublinieze că aceste nume... „sînt necunoscute istoriei muzicii"[15]. Deși nu a avut în mînă partiturile acestora, îi consideră că aparțin tagmei ... „industriașii artei muzicale cari și-au încercat norocul în Orient"[16], iar găsirea lor, bănuiește că n-ar prezenta prea mare „interes cultural".

Trecînd la prezentarea muzicienilor, începe cu Moldova, cu familia Caudella, Francisc, arătîndu-i-se realizările și, fiul, Eduard, autor merituos, cel care a compus *Petru Rareș*. A. Flechtenmacher ... „sas de origine, dar crescut în spirit românesc"[17], este autorul *Horei Unirii*. I. Wachmann, apare ca autorul, în 1835, al vodevilului *Triumful amorului*, și a numeroase piese „... cari n-au avut urmă adîncă în literatura noastră muzicală". Ed. Wachmann, director al Conservatorului din București, înființat în 1864, are merite în privința răspîndirii gustului muzical prin concertele simfonice. Se arată și afinitățile muzicale ale lui Carmen Sylva și sprijinul acordat vieții muzicale, ca și încurajarea unor compozitori și interpreți. Urmează prezentarea succintă a lui L. Wiest, care formează violoniști, I. Cotruppi, G. Fotino, E. Morin, I.

[14] Șorban, G. *Musica la Români*. În: *Românul*, Arad, V, 269, 9/22 decembrie 1915, p. 2.
[15] Idem, ibidem.
[16] Idem, ibidem.
[17] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Vlădutză. Enumeră societăți muzicale și orchestra lui D. Dinicu. G. Ștephănescu și apoi D. Popovici-Bayreuth contribuie la formarea multor cîntăreți.

Compozitorii bucureșteni, în afara lui Wachmann, tatăl și fiul, a lui L. Wiest, sînt evocați: G. Scheletti, G. Ștephănescu, familia Dinicu, M. Cohen-Linariu, C. Dimitrescu, D. G. Kiriac, Scarlatescu („Peter Cornelius-ul românesc")[18], M. Mărgăritescu, elogiat și ca redactor al revistei *Muzica*, prilej de a menționa și alte periodice muzicale românești (*Doina*, *Arta*, *România Muzicală*, *Musa română*, *Revista muzicală*), I. Ivanovici, foarte cîntat, mai ales peste hotare, despre care, din păcate, nimeni n-a scris la noi. I. Ivanovici, care cultivă genul muzicii de dans, acceptat cu condiția bunului gust, i se pare că continuă linia „de catene" a lui Schubert, Lanner, Strauss, Millöcker și Waldteufel.

Sesizînd existența unor compozitori tineri, deci a unei noi generații, G. Șorban, fără să sesizeze diferențele valorice, nominalizează pe Nicolescu (?), I. Brătianu, I. N. Otescu, B. Anastasescu, Stan Golestan, G. Boskoff, G. Cosmovici (cu două opere reprezentate la Viena) și George Enescu ... „acel fenomen muzical admirat pretutindenea, fermecînd lumea cu arcușul său de maestru, virtuos dintre cei mai buni, pianist, dirigent și compozitor, într-o singură persoană, fala și speranța națiunei române, precum și o dovadă eclatantă că pînă unde poate să o ducă un talent românesc dacă are recerințele desvoltării unui artist"[19]. După ce se enumeră creațiile, se afirmă certitudinea că „... astăzi, Enescu e cel mai valoros compozitor al nostru"[20].

Pentru a nu se lăsa impresia că Enescu e singurul virtuoz, interpret de valoare al României, autorul înșiră nume de violoniști, pianiști și cîntăreți.[21] Sînt și absențe regretabile: A. Castaldi, A. Alessandrescu, A. Catargi ...

Muzicienii bucovineni sînt: C. Porumbescu ... „care a înțeles dintre toți compozitorii români mai bine palpitațiile inimilor românești"[22], C. Miculi ... „muzician mai perfect" ... dar ... „nu avusese acea influență asupra muzicii românești ca Porumbescu". Bucovineni mai sînt și Vorobchievici, T. Flondor, E. Mandicevschi (Mandicescu, scrie G. Șorban) despre care arată: „e regretabil că vestitul istoric, estetician, critic muzical ... servește exclusiv interese străine".[23] Mai pomenește pe Dr. N. Dracinschi, inventatorul unui aparat pentru ... „susceperea tonurilor lui Tartini" ... și stabilirea mai corectă a raporturilor între sunete.[24]

Muzicienii Transilvaniei, „... după activitatea unor străini cu compoziții înspăimîntătoare", precum Kárrász (*Ilustrațiune română*), sînt reprezentați prin G. Dima, I. Mureșianu și C. Porumbescu, cît a activat la Brașov.

---

[18] Șorban, G. *Musica la Români*. În: *Românul*, Arad, V, 271, 11/24 decembrie 1915, p. 1.

[19] Idem, p. 2.

[20] Idem, ibidem.

[21] *Violoniști:* Enescu, Barbu, Socrate, Barozzi, C. C. Notara, G. Dinicu, A. Kneisel. *Pianiști:* G. Boskoff, A. Cionca, Ds. Rădulescu, Sion, Marinescu, Roza Fresăneu, Constanza Cantacuzino, Moscuno, Cella Delavrancea, Solacolu. *Cîntăreți:* E. Teodorini, Nuovina, Stroescu, D. Florescu, Nadalovici, Madalena, Dorini, Pădureanu, A. Iaskaia, C. Crețu, N. Corfescu, G. Niculescu.

[22] Idem, ibidem.

[23] Idem, ibidem.

[24] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Cum era şi de aşteptat, elevul G. Şorban insistă asupra creaţiei profesorului său, Iacob Mureşianu, înfăţişîndu-i opera, în principal nouă balade vocal-simfonice, subliniind că talentul acesta n-a avut condiţii prielnice de dezvoltare din cauza unor ... „omorîtoare ocupaţiuni", înţelegînd prin acestea şi un mare număr de ore pe care era nevoit să le predea săptămînal. I. Mureşianu „... e tipul acelor artişti pionieri cari cad victime împrejurărilor vitrege"[25]. Focarul criticii este suficient de puternic, fiind aţintit nu numai asupra cadrului. Astfel, lui I. Mureşianu i se fac reproşuri. El „comite greşeala de a se acomoda gustului publicului, greşeală estetică ce un artist cu tendinţe idealiste nu e iertat să facă".[26] E vorba de compoziţiile salonarde, adresate melomanilor cu veleităţi interpretative, publicate în foile *Musei române.*

Recurgînd la paralele între I. Mureşianu şi G. Dima, portretele devin mai pregnante, deşi, din păcate, demonstraţia vizează aspecte exterioare: baza muzicală în care activează Dima e mai prielnică, tot el are mai multe compoziţii tipărite decît Mureşianu... Mai sînt caracterizaţi sau amintiţi: I. Vidu, Fr. Hubic, T. Popovici, A. Bena, P. Ciorogariu, „talentat autor", T. Brediceanu, L. Domide, laureat al premiului fundaţiei Cassotti din Italia...

Nu lipsesc nici interpreţii transilvăneni: cîntăreţii L. Cosma, V. Triteanu, Ionel Crişan, Şt. Mărcuş. Violoniştii: Adelina Piso, Valeria Pop, C. Oltean, V. Gall, Ivanovici. Pianiştii: A. Voileanu... Observă de asemenea cum, căsătorindu-se, numeroase femei, foarte înzestrate şi bine pregătite, abandonează cariera muzicală.

Incursiunea istorică pe care o realizează G. Şorban nu anvizajează o privire globală asupra întregului fenomen muzical românesc, ci numai metoda prezentării pe provincii, ce va reveni în mai multe studii sau volume, ca spre exemplu în *Muzica românească de azi*, sub egida lui P. Nıţulescu.

Ideile critice din ultimul studiu,[27] au un caracter general, fiind extrem de pertinente, începînd cu constatarea că în muzica românească genurile vocale prevalează asupra celor instrumentale. Formele mari sînt prea puţin cultivate, ceea ce se explică prin insuficientele studii ale compozitorilor, nepermiţîndu-le să dezvolte o idee muzicală după normele simfonismului, mulţi fiind chiar dilletanţi. Lipsind apoi unele formaţii, bunăoară opera, nici genul care o reprezintă nu e solicitat de către creatori. Crede, evident, că cele mai valoroase creaţii româneşti sînt cîntecele, liedurile lui Enescu, Dima şi Scarlatescu. Multe rele care vitregesc peisajul componistic sînt explicate prin prisma atitudinii neîncurajatoare a editorilor de muzică şi, în lanţ, a consumatorilor de muzică ce nu cumpără partituri.

Acordînd criticii muzicale o atenţie deosebită, G. Şorban procedează, în fapt, la o severă analiză, mai consistentă, oricum, decît cea făcută componisticii. Împărţindu-i în două categorii, criticii ar fi optimişti şi sceptici. „Aceştia din urmă, aproape totdeauna autorii unor romanţe dureros de dulci, compuse cu trei acorduri generale: tonica, dominanta şi subdominanta, vorbesc

[25] Şorban, G. *Musica la Români.* În: *Românul,* Arad, V, 272, 12/25 decembrie 1915, p. 1.

[26] Idem, ibidem.

[27] *Românul,* Arad, V, 273, 13/26 decembrie 1915, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

pe un diapason înalt"[28]. Muzica pe care ei o prețuiesc începe de la Debussy în sus, dar în Transilvania, această „clasă a criticilor", spre satisfacția sa, lipsește... Tonul său devine ironic, de un slab efect, vorbind despre criticii care preferă analize științifice, à la Freud, analize psiho-muzicale, insistînd asupra genialității unei ondulații... O mică remarcă critică se obișnuiește...

Reproșează criticilor că nu găsesc motive de obiectat. Totul pare admirabil în interpretare, în creația muzicienilor noștri, dacă judecăm prin prisma criticii, inclusiv a celei susținute de H. Göring, și îi citează în acest sens articolul *Enescu și muzica* (*Tribuna*, nr. 2, 1911). Criticile din *Rampa* i se par naive, rătăcindu-i pe credulii cititori. Greșeala criticilor, care descoperă atîtea genii în muzica românească e că nu-l iau ca bază ideală, ca model pe J. S. Bach, ci compoziții de categorie inferioară, precum Hummel și Spohr. Elogiază scrierile muzicale ale lui T. T. Burada, T. Cerne, Passurf și Calvocoressi din sarcasm sau, realmente, necunoaștere? nu știe dacă aceștia doi din urmă sînt români, ultimul avînd orizontul unui E. Mandicevschi. Remarca ar putea fi o formă duplicitară de a semnala prea mulți critici străini în unele publicații românești.

Încheindu-și studiul cu Enescu, obiectează: „Oare, muzica românească numai pe bază rapsodică s-ar putea dezvolta?", ceea ce înseamnă că nu cunoștea bine întreaga creație a muzicianului compusă pînă atunci, bunăoară, *Simfonia I*, avînd drept etalon doar partiturile de debut. Precizînd că se referă la vederile lui Enescu față de care are rezerve, probabil în ecuația sa au intrat convingerile lui Enescu spuse prin intermediul interviurilor, ceea ce nu absolutizează concepția estetică și stilistică, pe care un critic, un istoriograf avizat trebuie s-o aibă în vedere. De fapt, G. Șorban, exprimîndu-și punctul de vedere critic față de un principiu de creație, cel rapsodic, lasă să se întrevadă că așteaptă o viziune largă în abordarea fenomenului componistic autohton. Aspirația sa tinde spre afirmarea în muzica românească a „Grieg-ului românesc". „Nu putem noi, oare, să avem un idol ca pe Glinka, Ceaikovski, Musorgski, Gade, Swendesen, Sibelius și, mai ales, pe acel rege al muzicei naționale, Grieg?"[29]

În final, G. Șorban, care lansase anateme împotriva unor compozitori ca I. Wachmann, L. Wiest, deoarece piesele lor cu motive populare românești nu sînt creații reprezentative, publică o listă de autori și lucrări în care e prezentă influența românească. Sarasate: *Melodie română, op. 47*, Burmster — *Sîrba*, Fl. von Reutzer — *Rumänische Tanz, op. 22*, T. Michieru — *Nocturnă*, Richard Sahla — *Rapsodia română*, F. Cerder (Londra), *Rumänische Weizen* (1883) și *Sonata română* (1887), A. Kneisel — *Serenada* (vioară), Chovan — 2 caiete *Doine românești*, Bartók — *Dans românesc* și E. Poldini — *Hirtenlied* (*Album de cîntece*).

Retrospectiva muzicii românești făcută de G. Șorban e destul de completă, avînd itinerarii istorice, de natură nu numai factologică. Aprecierile sale conțin și generalizări ce au darul să orienteze coordonate evolutive. Nu poate fi omisă, dintr-o apreciere globală, concepția sa integralistă, supunînd analizei întreaga muzică românească, indiferent de statutul politico-administrativ. În acest fel, aportul său e mai complet și mai substanțial.

[28] Idem, ibidem.
[29] Idem, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

THEODOR FUCHS

Deşi nu a scris nici o lucrare fundamentală în acest domeniu, ci numai două scurte materiale, totuşi se poate afirma că Th. Fuchs a avut o concepţie istoriografică ce, fiind publicată în *Arta muzicală* (nr. 4 şi 5—6 din 1912), a putut avea ecouri, anume: *Istoria muzicii. Influenţa muzicii în educaţiunea muzicală.*

În *Introducere* se formulează o serie de idei privitoare la orizonturile pe care le deschide cunoaşterea trecutului artei muzicale. Între altele, se arată că cercetarea epocilor anterioare oferă surpriza de a vedea că marii maeştri pe care îi credeam singuri sînt înconjuraţi de multe personalităţi, unii de real talent, care le-au oferit adeseori importante sugestii. Continuîndu-şi demersul, Th. Fuchs abordează problema *Literaturii istoriei muzicii,* semnalînd două categorii de lucrări cu caracter general şi special. În această din urmă categorie intră acele lucrări ce se ocupă de o anumită epocă a istoriei, de o specie, de o operă. De asemenea, aici intra biografia sau monografia consacrată unui anumit muzician. Ocupîndu-se de *Ramuri ajutătoare* pentru istoria muzicii, Th. Fuchs include muzica practică, acustica, armonia şi contrapunctul. Era necesar ca, în paralel cu studiul teoretic al trecutului, să se apeleze şi la „practicarea lecturii" capodoperelor, ceea ce, într-adevăr, este foarte important.

Desigur, unele din ideile sale apar azi, firesc, depăşite sau prea înguste. Este de neconceput, bunăoară, ca „formele muzicale" să nu fie cuprinse între ramurile ajutătoare, ca să nu pomenim şi de alte discipline.

Un alt punct asupra căruia se opreşte Th. Fuchs, poate cel mai interesant, deşi inactual, este *Starea ştiinţei* care, în fapt, reprezintă periodizarea pe care el o propune. Astfel, istoria muzicii ar trebui privită în funcţie de perioadele parcurse: *Preistoria, Istoria veche,* ce începe cu naşterea lui Christos şi se încheie cu secolul al XVI-lea. Aici e tratată şi „Poliphia", stilul contrapunctico-vocal. *Istoria medie* se încadrează între 1600—1750. Anii 1750—1830 s-ar intitula *Istoria nouă* şi ar corespunde, în sensul contemporan, clasicismului, iar după 1830, *Istoria cea mai nouă,* fiind dedicată „direcţiei romantice".[30] Cît priveşte muzica românească, o istorie a ei nu era pomenită. Evident, Th. Fuchs nu e prea original în această periodizare. Oricum, în ansamblu, concepţia sa istoriografică nu era lipsită de temei şi, păcat că nu a avut unde să o dezvolte, revista *Arta muzicală* încetîndu-şi apariţia, iar odată cu aceasta s-a năruit şi posibilitatea de a-şi continua ideile.

VALERIU BRANIŞTE — INVESTIGAŢII MUZICALE

Publicistul transilvănean, Valeriu Braniște (1869—1928), cu un larg orizont cultural, a întreprins, în decursul îndelungatei sale activităţi, cîteva demer-

[30] Fuchs, Theodor. *Istoria muzicei.* În: *Arta muzicală,* I, 5—6, 1912, p. 7.

suri muzicale în care istoria e adînc implicată. A semnat sporadic materiale ce vizează arta sunetelor, evident românească, dar într-o perioadă a activității sale, anii 1906—1910, a publicat și studii, diferite din toate punctele de vedere, exceptînd axa dominantă care le unește, dorința de afirmare și în domeniul muzicii românești. Probabil, nu era încîntat că această ramură artistică nu se cunoaște prin forța, prezența și valorile sale. V. Branișteste se apropie de muzică fără să o cunoască decît ca meloman. El nu tratează probleme muzicale de fond, ci mai mult anturajul acestora, accesoriile, realitățile ei factice. În primul deceniu al secolului al XX-lea, istoriografia muzicală românească se află încă în faza copilăriei, și cărturarii se interpun în acest domeniu, nu pentru a se substitui celor avizați, deoarece nu-i aveau decît într-o proporție infimă, ci pentru a suplini un gol prea vizibil. Nedispunînd de ustensilele specialistului, V. Branișteste va recurge la destule subterfugii, la descrieri de întîmplări și evocări. Așa procedează în lucrarea *Cîntăreții noștri la București*, semnată cu pseudonimul Iota lui Toboc, subintitulată *Impresii și amintiri* (Lugoj, Top C. Trounfellner, 1907), relatînd pe larg participarea muzicienilor români, mai ales din Banat, la Festivalul artei corale din august 1906, organizat de D. G. Kiriac la Expoziția generală română, cu prilejul aniversării a 40 ani de domnie a regelui Carol I. Cu lux de amănunte se descrie evenimentul, subliniindu-se semnificația, în tonuri de nobil patriotism și entuziasm. Cum am prezentat deja acest moment, nu mai insistăm asupra sa, lucrarea fiind o reconstituire migăloasă a turneului corurilor românești, nu numai la București ci și la Constanța și Craiova, extrem de interesantă prin semnificația ei, autorul trasînd dramatismul și eroismul generat de piedicile ivite în calea ansamblurilor corale din regiunile aflate sub ocupație străină. Folosind din plin materiale de presă, discursuri, programe, nume de muzicieni, localități etc., volumul de peste 100 de pagini al lui V. Branișteste are un marcant caracter antologic și istoric. Forța acestei lucrări rezidă în claritatea cu care autorul demonstrează proporțiile naționale ale Festivalului și vibrația cu care trăiește fiecare clipă a acelui eveniment de amplă rezonanță în conștiința românească.

În 1909, V. Branișteste publică un alt studiu despre muzică, cu profil istoric: *Muzică și dansuri la Români în veacurile XVI—XVII.* (*Anuarul XII al Societății pentru fond de teatru român, Brașov* Tip. A. Mureșianu), în care se face o destul de riguroasă prezentare, pe bază de documente, a muzicii și mai ales a artei coregrafice românești în epoca menționată. Sînt luate în considerație doar acele manifestări care au intrat în raza focarului de lumină al surselor din care își extrage informațiile, ceea ce poate însemna că studiul nu are caracter exhaustiv, dar aceasta nu înseamnă că valoarea sa n-ar fi apreciabilă. V. Branișteste atrage atenția asupra existenței unor bogate forme ale artei sonore și coregrafice românești, arătînd indirect și cum unele melodii și jocuri românești au fost preluate la curțile aristocraților potentați, alterîndu-li-se nota distinctivă, originală.

Într-o broșură ce apare la Lugoj în 1908, V. Branișteste realizează schița monografică *Ciprian Porumbescu* (Lugoj, Ed. autorului), muzicianul atît de venerat de tinerii transilvăneni, care-i cîntau cu frenezie melodiile patriotice. Subintitulată „Icoane din frămîntările unui suflet de artist", schița monografică (118 pagini) alătură numeroase referiri istorice, menite să traseze cadrele epocii, lupta românilor bucovineni împotriva autocrației, urmărind viața muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cianului, după ce, foarte pe larg, se insistase asupra familiei, îndeosebi asupra lui Iraclie Porumbescu, tatăl compozitorului, folosindu-i-se *Scrierile* (Cernăuți, 1898), ca material documentar.

Biografia lui C. Porumbescu e riguros solicitată, subliniindu-se „într-o analiză literară", valoarea operei celui pe care autorul îl consideră un compozitor „naturalist", deoarece a compus fără să aibă o educație muzicală solidă, din motive obiective. Bunăoară, recomandat de Senatul universitar pentru o bursă, spre a studia „muzica bisericii orientale", n-a obținut-o din cauză că fusese principalul acuzat în procesul „Arboroasa". Deși n-a ajuns să fie „o individualitate închegată" și ca compozitor, totuși i se relevă meritele, îndeosebi prin crearea operetei *Crai nou*, spectacol ce demonstra cît de mult au progresat românii în a doua jumătate a veacului trecut.

Lectura acestei monografii este plăcută și foarte utilă, deoarece conferă dimensiunea tragică a vieții aceluia care, într-o scrisoare adresată tatălui său, după premierea operetei, știindu-se bolnav, se resemna mulțumit: „Numele meu este întemeiat, viitorul meu îmi luce cu culorile cele mai vii înaintea ochilor" ...[31]

Evident, prin această primă monografie închegată a lui Ciprian Porumbescu, care ar trebui retipărită și cunoscută, V. Branișteși-a rezervat un loc, dacă se poate spune așa, în istoria bibliografică muzicală a României.

Tot V. Branișteeste acela care, într-un cu totul alt tip de studiu, de data aceasta monografie, cu trimiteri istorice, cu impresii și evocări, prezintă figurile muzicienilor Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor, Alexandru Mocsonyi, în ipostaza de muzician[32], de pianist și compozitor. Sînt, astfel, etalate creațiile, virtuțile pianistice, serile muzicale ce se organizau în locuința lui din Budapesta și la care participau personalități de vază, inclusiv muzicieni ca Fr. Liszt; interesul pentru mișcarea corală românească, afirmarea tinerelor talente... Se dau și cîteva extrase din presa pragheză, marcînd nu numai înscrierea în concerte a unor compoziții de Al. Mocsonyi, dar și ecoul lor. Un alt element, demn de atenție, portretul de muzician descris, lasă să se înțeleagă că, de fapt, muzica era larg îmbrățișată de membrii familiei acestui mecena al mișcării teatrale românești transilvănene.

NIFON N. PLOEȘTEANU

Cărțile de muzică religioasă conțin frecvent referiri cu caracter istoric, deși nu prea adunate și nici prea profunde, repetîndu-se, obsesiv, de la o lucrare la alta. Modelul îl aveau în *Bazul teoretic și practic*... al lui A. Pann, în scrierile lui Melchisedec... Iată însă că în *Carte de muzică bisericească*, Nifon N. Ploeșteanu oferă, în circa 70 de pagini, o destul de pertinentă și

[31] Braniște, V. *Ciprian Porumbescu*. Lugoj, Tipografia autorului, 1908, p. 91.
[32] Braniște, V. *Dr. Alexandru de Mocsonyi, ca compozitor și muzician*. Brașov, Tipografia A. Mureșianu, 1910. Textul e acela al unei conferințe.

închegată istorie a muzicii bisericești, în orice caz, una dintre cele mai riguroase din cîte cunoaștem. Evident, nici aici nu se acoperă marile pete întunecoase ale trecutului nostru muzical, nu se pomenesc școli importante, precum Putna, dar observațiile care se fac sînt gîndite într-o logică ce impune.

Precizăm, *Cartea...* lui Nifon N. Ploeșteanu nu este, în primul rînd istorie, ci o colecție de piese, tipărite atît cu semnele psaltichiei, cît și în notație liniară, urmărind adunarea la un loc a cîntărilor. Ei, bine, într-o asemenea carte de căpătîi a repertoriului, autorul ține să înfățișeze și teoria psaltichiei, să dea imaginea istorică a acestei muzici, deoarece reprezintă o principală axă a tradiției românești, considerînd-o „națională" ... „pentru că e din timpuri vechi, identificîndu-se cu gustul și simțul religios al românului"[33] ... Astfel, ea a devenit „muzica patriei, cu care biserica noastră a străbătut veacuri străbune", teză confirmată și de faptul că cele mai multe din cîntările bisericii noastre nu se găsesc la alte popoare.

Excursul istoric începe cu considerații globale, apoi „muzica la evrei", la „vechii greci", muzica creștinilor urmărindu-se pe cîteva secole. Ioan Damaschinul e tratat monografic ca și Ioan Cucuzel. Urmează un mare abis pînă la reformatorii de la începutul secolului al XIX-lea, Chrisant, Hartofilax, Grigore Protopsaltul.

După această retrospectivă a muzicii în spațiul ortodox, se trece la fenomenul românesc, debutînd cu aserțiuni generale, într-o viziune diacronică, marcată de portrete biografice și excelente imagini ale personalităților. Filotei, psaltul lui Constantin Brîncoveanu, este primul nume al unui muzician român, după care biografiile cîștigă teren atunci cînd sînt prezentați, prin inteligente considerații, Lambadarie, Macarie, Pann, Ștefanache Popescu și Teodor Georgescu. Curios, muzicienii contemporani autorului nu sînt pomeniți, dar unele din compozițiile lor figurează în volum. Astfel, incursiunea sa istorică, cu interesante reflecții, e limitată și expeditivă, fără contribuții inedite. Oricum, este un pas făcut cu hotărîre pe linia închegării unei viziuni istorice asupra muzicii noastre bisericești.

OSCAR PURSCH — „MAEȘTRII MUZICANȚI"

O altă carte de popularizare o semnează O. Pursch, în Editura Minerva, în 1909: *Maeștrii muzicanți*, la îndemnul lui M. Sadoveanu, după cum arată în prefață. Volumul cuprinde mici biografii ale compozitorilor: Gluck, J. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Schubert, Berlioz, Wagner, Gounod și Chopin.

Deplîngînd încercările anterioare făcute la noi, scrise elementar și cu greșeli, autorul oferă pagini vii, bogate în date biografice, într-o manieră narativă, cu elementare aprecieri. Evident, o lectură instructivă, mai ales că se

[33] Ploeșteanu, Nifon, N. *Carte de muzică bisericească*. București, Tip. J. Göbl, 1902, p. 79.

dau multe titluri de lucrări fără o ierarhizare valorică. Portretele, destul de antrenante, avînd calitatea unei obiectivităţi, se datorează surselor bibliografice la care apelează: Naumann, Nohl, Nigli, Kohnit... Şi aici biografia pare considerabil mai importantă decît creaţia. Aceasta era metoda curentă pe atunci. Recenzentul revistei *Teatru-Muzică* (I, 2, 15 mai 1909, p. 13) remarcă absenţa biografiilor lui Bach, Haendel, Mendelssohn, Spohr, Cherubini, Liszt...

Carte utilă? Probabil, pentru cititorii care luau primul contact cu muzica şi maeştrii ei. Era însă o carte deloc pretenţioasă, făcută din cioburile altor cărţi... Asemenea volume au mai fost.

G. GABRIELESCU

O carte de amintiri a publicat-o G. Gabrielescu: *Adelina Patti la Bucureşti*, care este extrem de interesantă, deoarece cuprinde relatările unui martor al evenimentului care a fost consacrarea trupei române lirice, a Operei Române fondate de G. Ştephănescu. Există, e drept, şi fabulaţie în rîndurile cărţii, necesară pentru a imprima tonusul emoţional caracteristic unui asemenea moment. De fapt, elaborarea lui G. Gabrielescu e, în felul ei, un document ce are valoare prin istoricitatea şi poezia devoţiunii pentru arta lirică.

CĂRŢILE PUBLICATE DE A. L. IVELA

Avînd un profil amalgamat, cu licăriri istorice, cele două volume publicate de A. L. Ivela în colecţia „Biblioteca pentru toţi" se adresează unor cititori ce voiau să se introducă în complexa sferă de înţelegere a muzicii. Metoda de alcătuire adoptată e lipsită de orgoliu, autorul preia articole semnate de autori străini sau români, strecurînd şi pagini pe care şi le arogă. Şi în privinţa conţinutului avem de-a face cu un caracter eterogen, ceea ce înseamnă că, pe ansamblu, valoarea volumelor e vizibil compromisă. Bănuim însă că puteau constitui o lectură de popularizare, avînd şi o tematică foarte variată.

De-ale muzicei (Ed. Libr. Alcalay, 1909) are următoarea constituţie. Debutează prin *Muzica în raport cu celelalte arte*, un fel de studiu pe care A. L. Ivela îl concepe în trei părţi, tratînd problema asemănărilor şi deosebirilor dintre arte, muzica şi poezia şi, fără prea multă logică, subiecte privitoare la muzică. Urmează o compilaţie mărturisită după Larousse: *Scurt rezumat din istoria muzicei*, ce începe cu muzica primitivă şi se încheie cu muzica religioasă. În capitolele secvente, se destăinuie amintiri, se fac consideraţii despre concertul coral, concertul simfonic, reprezentaţia de operă, critica muzicală, muzica şi poezia populară. Expunerea nu e lipsită de interes, deşi abundă banalităţile şi lucrurile comune. Mai scrie despre *Muzicanţii în Evul Mediu*, mo-

Scanned with OKEN Scanner

mente din viața lui Mozart, Rameau, ca să încheie cu articolul *Muzica la orbi*, ocupîndu-se și de situația lor în București, prin așezămîntul *Vatra Luminoasă*.

Un alt volum: *Povestiri muzicale* (București, Edit. L. Alcalay [1911]) are „cuprinsul compilat din diverse cărți și reviste", cum arată autorul în cîteva cuvinte introductive. Volumul cuprinde articolul lui M. Cohen-Linariu — *Despre muzică* — generalități cu rol informativ, *Muzica în raport cu științele, Audițiunea colorată*, reprodus din *România Muzicală*, *Beethoven*, *Richard Wagner*, *O seară la Rossini*, *Félicien David*, *Bizet*, acești trei aparțin lui M. Cohen-Linariu. *Din istoria artelor frumoase* de N.E. Idieru se reproduc, de asemenea, cîteva pagini sub titlul *Anton Pann ca muzicant*, *Muzicanții în Evul Mediu*. Mai sînt și alte materiale: *Istoricul cîtorva instrumente muzicale*, *Diferite legende și anecdote muzicale*, *Aventura unui piano* (după *România Muzicală*), *Cum a fost compusă o operă* și *Autograful lui Meyerbeer*.

Alcătuirile acestea erau fără coloană vertebrală, extrem de inegale, cu o eficiență îndoielnică în acțiunea de cultivare a interesului pentru muzică. Prin profilul lor incert și neoriginal, aceste volume nu reprezintă o contribuție pe linia gîndirii muzicologice. A. L. Ivela va rămîne ca muzicolog prin *Dicționar muzical ilustrat*, tipărit în 1927.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA ÎN VOLUME DE ISTORIA ARTEI

Ar fi trebuit să precizăm, de la bun început, că avem în vedere doar lucrări de istoria artei, a teatrului, deşi ar fi putut fi înglobate unele lucrări de un alt profil, surprinzînd istoria Bucureştiului, sau, nici măcar atît, amintiri, de tipul celor aşternute pe hîrtie, cu atîta farmec şi culoare, de I. Ghica, C. C. Bacalbaşa şi alţii. A ne opri asupra tuturora, ar însemna deja altceva. Astfel, în *Bucureştii de altădată,* volumul II, se oferă numeroase referiri la muzica acelei epoci, la Opera Română a lui G. Ştephănescu, din 1885, la vocea uimitoare a tenorului G. Dimitrescu, turneul Adelinei Patti, moartea lui L. Wiest, a lui A. Flechtenmacher, insistîndu-se asupra personalităţii lor. Se pomenesc, de asemenea, tarafuri de lăutari, succesul revistei, spectacolul *Traviata* din 1901 cu G. Belincioni, dat în semn de doliu la vestea încetării din viaţă a lui G. Verdi. *Istoria Bucureştilor* de Ionescu-Gion este, deocamdată, bogată în referiri despre viaţa muzicală, îndeosebi figurile de lăutari. Într-atît era de pătruns de importanţa şi valoarea acestei categorii de muzicieni, încît riscă să anticipeze: „În istoria musicei române (deci o întrevede! n.n.) din secolul XIX, capitolul cel mai interesant, cel mai pitoresc şi cel mai plin de extraordinare talente... primitive va fi acela ce se va consacra lăutarului român."[34]

Ionescu-Gion evocă primul document din 1504 ce atestă existenţa unui lăutar (alăutar), faptul că, în 1873, Dinicu, la Paris, a cucerit admiraţia publicului la Expoziţia Universală, după care, an de an, tarafurile vor fi solicitate

---

[34] Ionescu, Gion. *Lăutarii noştri.* În: *Gazeta Artelor,* Bucureşti, I, 30—31, 1 octombrie 1903, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

în diferite părți ale continentului... Sînt prezenți: cobzarul Dinică, naistul Angheluș, Ciolac, Dumitrache Ochialbi...

Cele mai substanțiale pagini de istorie muzicală le găsim inserate în volumele unor autori de lucrări istoriografice din domeniul artelor plastice și teatrului, respectiv N. Idieru, D. C. Ollănescu și T. T. Burada.

De asemenea, nu poate fi neglijată nici activitatea istoriografică a unor autori ce semnează cărți de psaltichie, care, după exemplul lui Anton Pann din *Bazul teoretic și practic*..., în capitole speciale, fac referiri privind trecutul...

MUZICA ÎN „ISTORIA ARTELOR FRUMOASE" DE N. E. IDIERU

Probabil cea mai erudită și mai bine concepută tentativă de istorie a muzicii pe care o cunoaștem din secolul trecut, datorată unui autor român, este cea elaborată de N. E. Idieru, înglobată în *Istoria artelor frumoase* (București, tip. Gutenberg, 1898), rod al unor susținute cercetări și documentări. Volumul cuprinde, într-o viziune, „arhitectura, sculptura, pictura și muzica, din toate timpurile și din toate țările, inclusiv din România". Acest subtitlu spune totul, în sensul că proiectează dimensiunile și însăși concepția autorului care, într-o panoramă a evoluției acestor ramuri artistice de pretutindeni și din totdeauna, inclusiv din România. Deci, N.E. Idieru încorporează și istoria artelor române în fluxul universal al dezvoltării, ceea ce înseamnă enorm. De fapt, este primul istoric care realizează această integrare într-un volum autonom, deoarece, în broșura, *Arta artelor* a lui Ioane D. Petrescu, referirile la muzica românească sînt restrînse, dealtfel, lucru oarecum firesc pentru anul în care apăruse, 1872.

Mobilul care a declanșat scrierea volumului a fost, după cum mărturisește autorul în *Precuvîntare*, de a contribui la „... adevărata educațiune populară a poporului nostru"[35] deoarece, arta este „... cea mai umană manifestațiune a spiritului..." Aceasta cu atît mai mult, cu cît „idealul unei democrații... nu mai poate consista într-o artă pentru un mic număr"...[36] Punînd problema formării și educației tineretului, autorul pledează pentru o echilibrată proporție între discipline, deoarece, în caz contrar, „... o cultură, exclusiv sau numai exagerat științifică și utilitară, dezvoltă în noi numai și numai grija eului nostru personal, ne face mai egoiști"[37]... neconținînd „niciun atom de devotament pentru binele public", ceea ce e exclusiv apanajul disciplinelor umaniste. De aci necesitatea acordării atenției cuvenite studiilor umanitare, care cuprind și arta în complexitatea ramurilor ei. Autorul, de fapt, nu purcede la idealizarea datelor, a faptelor, ci conferă valoare estetică istoriei, mai mult, tinde către „o filozofie a istoriei artei".[38]

[35] Idieru, N. E. *Istoria artelor frumoase*..., București, Tip. Gutenberg, 1898, p. X.
[36] Idem, p. XI.
[37] Idem, p. XII.
[38] Idem, p. XIII.

Scanned with OKEN Scanner

Că muzicii i se alocă un spaţiu însemnat în cadrul volumului, rezultă dintr-o simplă operaţie statistică, de vreme ce, din totalul de 474 pagini, arhitectura are 126, sculptura 61, pictura 145 şi muzica 142, dintre care 36 istoria muzicii româneşti. Sursele pentru întocmirea paginilor de istoria muzicii universale au fost celebrele cărţi de Vincent, Cousemaker, P. Martini, J. J. Rousseau, Gerbert, F. Clement, Fétis şi O. Comettant. Pentru muzica românească, D. Vulpian, T. Cerne, T. Oprescu, I. I. Roşca, precum şi reviste de specialitate . . .

Muzica, în concepţia autorului „. . . întrece pe toate celelalte arte, ca expresiune a sentimentelor sufleteşti"[39]. „Arta de a combina sunetele într-un mod plăcut urechii" e definiţia proximă pe care o dă, combătîndu-l pe Berlioz, care avea în vedere „arta de a emoţiona prin sunete pe oamenii inteligenţi" . . . Finalmente, muzica e „limbajul sufletului omenesc", manifestat prin intermediul sunetelor. Se arată apoi în ce constă limbajul muzical, melodia, armonia, contrapunctul, durata, ce e muzica vocală, instrumentală, formele, de la arie, recitativ, la operă şi sonată. N. E. Idieru vehiculează cu destulă siguranţă terminologia muzicală, ceea ce presupune o cunoaştere ce nu putea proveni decît printr-un studiu de specialitate.

Într-adevăr, între 1878—1880, N.E. Idieru a urmat cursurile clasei de vioară a lui A. Flechtenmacher, la Conservatorul din Bucureşti. Deci, autorul nu era un neiniţiat în muzică. *Istoria muzicii universale* debutează cu „timpurile critice" muzica în Egipt, India, China, Grecia, romană, „muzica barbară", muzica europeană între secolele IV şi VI, muzica în Persia şi Japonia, Noul Continent, muzica în secolele XVI—XVIII, în fine, muzica în secolul XIX.

Excursul istoric conţine numeroase referiri la stiluri, personalităţi şi creaţii, introduce referiri despre scrieri muzicale, explică sensul unor forme cu caracter teoretic, istoric sau genuri muzicale, ceea ce demonstrează o bună informare a autorului, preluînd uneori şi optica surselor consultate, îndeosebi franceze. Prin prisma lor, compozitori ca Cherubini, Meyerbeer sînt supraevaluaţi, iar Beethoven, probabil, e insuficient cotat. Există şi o anumită confuzie a aprecierilor, într-un moment, Mendelssohn e considerat clasic, Schumann, compozitor al epocii contemporane, iar alţi compozitori sînt romantici[40]. Cîteva titluri sînt traduse într-aşa fel încît, astăzi, par formulări de antologie.

Flautul descîntat — opera lui Mozart, *Olandezul blestemat* sau *Vaporul-fantomă* de Wagner. Dacă faţă de compozitorii francezi şi italieni are cuvinte admirative, faţă de Wagner e rezervat şi-l prezintă, atît prin prisma susţinătorilor, cît şi a detractorilor, „prin ceea ce i se impută şi prin ceea ce-şi entuziasmează adepţii" . . . Se întîlnesc referiri şi la evoluţia culturilor muzicale în ascensiune ca: suedeză, belgiană, dar nu se spune nimic despre muzica rusă, cehă, spaniolă . . . Pe alocuri, se găsesc şi rezerve faţă de creaţia unui compozitor consacrat. Aşa, bunăoară, Rossini e admonestat deoarece „. . . săvîrşi o mare greşeală, aceea de a sacrifica veritatea dramei în folosul efectului frumos al musicei şi aceasta, pînă în gradul că, prin *triluri şi pasagii de senzaţie*, dînsul reduce vocile omeneşti la starea de instrumente şi astfel a compus, putem zice, mai mult pentru favoarea momentană decît pentru artă"[41].

[39] Idem, p. 333.
[40] Idem, p. 402.
[41] Idem, p. 409.

Tonul lui N. E. Idieru, privitor la starea muzicii de la sfîrșitul veacului trecut, de fapt anii în care-și scrisese lucrarea, este sumbru, deoarece în Occident „arta în genere, a intrat pe o cale rea, iar deviațiunea se accentuează" ... Astfel, reia ideile lui L. Tolstoi despre arta decadentă ce bîntuie pretutindeni, reprezentînd un imanent pericol[42] ...

„Muzica românească din vechime și pînă azi" oferă interesante reflexiuni fără a se constitui într-un sistem foarte coerent. Ideea de la care pornește muzica nu a fost cultivată în vechime de poporul român[43], e o idee aridă, comună pentru acea vreme. Trei mari categorii de manifestări muzicale distinge: „muzica bisericească", „populară, zisă națională" și „muzica de funcțiune nouă". Față de prima e categoric negativ, începînd cu observația că nu e creațiunea geniului poporului român, „fiind importată" și terminînd cu aprecieri extrem de nefavorabile, fiind „... un anacronism și o pată de rugină", aflîndu-se ca odinioară „în aceeași stare primitivă"[44]. Cuvintele aspre adresate muzicii bisericești se substituie adevăratului țel pe care autorul ar fi trebuit să-l urmărească, anume, găsirea unor reprezentanți ai acestei muzici în trecut sau, cel puțin în secolul al XIX-lea. E adevărat, mai tîrziu vorbește de A. Pann, dar aici lasă impresia că muzica noastră religioasă a fost o *tabula rasa*, neproducînd „decît dezgust și dispreț pentru arta muzicală"... De aci, necesitatea imperioasă a întreprinderii unor reforme radicale, ca și a „limbii și stilului" în care sînt scrise cărțile religioase [45]. Totuși, într-o notă de subsol, remarcă aportul lui G. Musicescu la cultivarea muzicii religioase, văzut prin corul mixt pe care-l conduce, ca și repertoriul nou cultivat, alcătuit din „muzica orientală și cea armonică".

Pentru muzica populară găsește cuvinte alese, considerînd că dispune de valori nepieritoare. Genurile caracteristice sînt doina, hora, ariile naționale. Conform opiniilor generale, doina reprezintă nu numai cea mai veche, mai pură formă a cîntecului românesc, dar și expresiunea culminantă, de căpetenie, a lirismului român[46]. Nota melancolică, veselia, jeluirea ar fi stările fundamentale ale muzicii noastre populare. Melodiile naționale „... sînt un depozit neprețuit din care un talentat caracter ar putea spicui și și-ar putea trage inspirațiunile pentru alcătuirea *Operei românești*, purtînd pecetea naționalității noastre". Recurge, în acest sens, la exemple, *Baba Hîrca* și *Crai nou*, remarcînd, îndeosebi, valoarea primei, indicînd „... bogăția muzicii noastre populare, spre a exprima și deplînge situațiuni din viață sau sentimente omenești".[47] *Haiducul* de O. Bimboni e calificată ca „mediocră", iar *Hatmanul Baltag*, deși mai reușită, nu e „originală". Este interesant că se folosește termenul „folklor", explicat ca „o știință nou-născută ca și lingvistica și etnopsihologia".

N.E. Idieru e necruțător față de partiturile tipărite în serie în timpul său, adevărate „mixtum compositum", piese de dans și romanțe, care se proliferează rapid, neavînd nici o substanță. Concluzia sa privind tabloul muzicii

---

[42] Idem, p. 437.
[43] Idem, p. 438.
[44] Idem, p. 439.
[45] Idem, p. 441.
[46] Idem, ibidem.
[47] Idem, p. 443.

Scanned with OKEN Scanner

românești e în general defetistă: „O muzică bisericească intolerabilă, o muzică populară în mare parte necunoscută, iar restul urgisită și niște producțiuni muzicale noi — din care cele mai multe fără originalitate și întocmite fără observarea regulelor celor mai elementare ale compoșițiunii — iată dar, în puține cuvinte, capitolul muzical de care dispune societatea românească."[48]

În privința gustului muzical, apreciat ca scăzut, se dau două tendințe, unii care prețuiesc muzica populară veche, ignorînd creațiile noi cu „desăvîrșire, alții care disprețuiesc producțiile populare necunoscîndu-le, fiind dispuși să le substituie prin producții muzicale străine".[49] Această clasificare nu e însă prea doctă, prea limpede.

Invocînd lipsa surselor privitoare la dezvoltarea muzicii de formațiune nouă, totuși, din secolul al XVII-lea, prezintă o serie de aspecte, începînd cu Carl A. Romstorfer, care vorbește de *Cartea de psalmi* a Episcopului Efrem din Rădăuți, cu indicările de instrumente din volumul lui T. Cerne *Instrumentele muzicale populare* (Iași, 1895), cu D. Cantemir, și altele, se conturează o serie de fapte istorice care se asamblează lapidar într-o evoluție, valorificînd scrieri istorice și literare. Apar psalți și protopsalți, lăutari, instrumente, spectacole lirice și concerte, Societăți, Conservatoare, atestări puține totuși, dar edificatoare pentru progresul ce se înregistrează. Sînt, apoi, nominalizați interpreți, creații ca, bunăoară, cantata *La Tente* de E. Asachi. Ca biografie, cel mai bine surprins e A. Pann, arătîndu-i-se opera tipărită, insistîndu-se asupra *Bazului teoretic și practic*. Sînt menționate și cîteva volume cu cîntări profane, dar lipsește opera sa capitală în acest domeniu: *Spitalul Amorului*.

După ce se arată organizarea Conservatorului din București, se dă o listă de muzicieni „... animați de iubirea neamului, de considerație", care au lucrat fără preget „... pentru crearea musicei naționale sau, mai bine-zis, pentru *desmormîntarea farmecelor ei*."[50] De mare considerație se bucură, pe drept cuvînt, A. Flechtenmacher, cu „duioasele sale compoziții" N. E. Idieru crede că „prima partițiune de operă românească e *Fata de la Cozia*," din păcate, distrusă în incendiu. Ceilalți muzicieni prezentați succint sînt: L. Wiest, C. Miculi, H. Ehrlich, I. și Ed. Wachmann, A. Gebauer, A. Berdescu, T. Oprescu, E. Caudella, G. Musicescu, I. Nițescu, D. Obedenaru, I. Cartu, T. Burada, D. Vulpian (pe larg prezentîndu-i-se colecția). Într-un subsol sînt trecuți în revistă „virtuoși cu care România se poate făli": C. Porumbescu, violonistul Nae Racoveanu (orb din copilărie), interpreții: Alexandru Bibescu, E. Teodorini, Iamandi (Nuovina), Darclée, G. Gabrielescu, Băjenaru, Teodorescu, Eliad Popovici, Dinicu A. și G. A., C. Flesch. De asemenea, dna Bessie Richards-Tache Ionescu și, în sfîrșit, George Enescu, „compozitor și violonist la 16 ani", lăudat pentru *Poema Română* și, un altul, Oscar Spirescu. În final, se înșiră autori de manuale și volume de cîntări religioase: G. I. Mugur, L. de Santis, Dr. G. Dima, A. Papin, G. Ionescu, G. Ștephănescu (compozitorul și profesorul, abia aici e menționat), I. Bunescu, C. Ghimpețianu, Lazăr S. Ștephănescu. Concluzia sa e că gustul muzical la noi „se subție, se rafinează", do-

[48] Idem, p. 445.
[49] Idem, ibidem.
[50] Idem. p. 465.

Scanned with OKEN Scanner

vadă, afluența la concertele simfonice, adevărate „sărbători artistice" de care nu vorbise însă la timpul cuvenit.

De bună seamă, N. E. Idieru are meritul de a fi deschis orizonturile istoriografiei muzicale românești, proiectîndu-i liniile majore.

DIMITRIE C. OLLĂNESCU

Teatrul la români[51], opera fundamentală a omului de cultură, diplomatului, academicianului, prozatorului, criticului, dramaturgului D. C. Ollănescu (Ascanio) este, în mare măsură, o istorie a muzicii românești, a manifestărilor ce se asociază cu teatrul. Se găsesc o seamă de prețioase mărturii asupra evoluției muzicii și formelor sale teatrale, aici prezentate pentru întîia oară, într-o perspectivă dimensională, ceea ce și explică faptul de ce nici o lucrare de istoriografie muzicală scrisă ulterior nu a trecut fără să valorifice tezaurul de mărturii strîns și asamblat scrupulos de către D. C. Ollănescu. Partizan al emancipării culturale, sesizînd aportul teatrului și al muzicii, constatînd peste hotare, în timpul misiunilor diplomatice, cît de puțin sîntem cunoscuți, D. C. Ollănescu a întreprins o amplă muncă de cercetare a trecutului pentru a depista insemnele Thaliei și Euterpei românești, conturînd o impunătoare traiectorie ce demarează reprezentările embrionare, sincretice, în care muzica și poezia fuzionau, în ritualurile ce, întotdeauna, aveau un anume fast reprezentativ. Sînt două părți în *Istoria teatrului românesc:* prima, *Datine, năravuri, jocuri, petreceri, spectacole publice și altele;* secunda, *Teatrul în Țara Românească* (1798—1898), ce vizează modalitățile orale și scrise ale acestei arte. Deși e menționat debutul lui George Enescu, lucrarea se oprește undeva, la începutul deceniului al optulea. Aceasta o atestă și notele explicative, bogate în date, ultima fiind din 1874.

Referirile la muzică abundă, începînd cu dansurile de epocă, jocurile populare, ritualurile din toate epocile, de la daci și romani, mai ales, obiceiurile de la curtea domnească, relatările călătorilor străini, muzica turcească, penetrația influenței europene, turnee, trupe de operă străine, afirmarea interpreților români, cîntarea psaltică, forme de manifestare muzicală mondenă...

Răspîndirea gustului muzical în societatea românească, aderenții, în frunte cu Ralu Caragea, sînt prezentați în contextul epocii, explicîndu-se mirajul ariilor italiene, trupe lirice succesive, ca și penetrația elementelor autohtone și escaladarea muzicii de factură europeană la noi, care cîștigă teren. Parcurgînd repertoriul stagiunilor, ca și evenimentele artistice care se profilau, capeți, prin scrisul lui D. C. Ollănescu, imaginea complexă și foarte dramatică a luptei pentru emanciparea teatrului și muzicii naționale, începînd cu prestigioasa *Societate filarmonică* și continuînd cu trupele vodevilistice, și apoi, lirice, cu

[51] Publicat în: Extras din *Analele Academiei Române*, Seria II, Tom XVIII și XX, Memoriile Secțiunii literare (ședința din 1 noiembrie 1896, 17 martie 1897 și 2 IV 1899): *Teatrul la români, vol. I—II.*

Scanned with OKEN Scanner

creatorii repertoriului național, ca și cu interpreții săi de vază, dintre care unii cuceresc laurii succesului pe scene celebre de peste hotare. Mereu se găsesc trimiteri la activitatea muzicală teatrală sau concertistică, făcîndu-se aprecieri judicioase, cu implicații estetice. Este, bunăoară, impresionant periplul cîntăreței Frosa Vlasto, una dintre primele noastre interprete, ca și tensiunea creată în jurul menținerii antreprizelor de operă de către diferiții impresari, unii dintre ei fiind personalități cu un însemnat aport la încropirea și susținerea flăcării artei lirice, în pofida unor piedici ce păreau de netrecut.

Incontestabil, D. C. Ollănescu, nu numai că iubește muzica, dar se arată un fin cunoscător, susținînd-o, demonstrîndu-i valențele și însemnătatea în edificarea gustului artistic.

Comparînd stadiul muzicii la mijlocul veacului, cu cel existent la finele lui, D. C. Ollănescu opune lucruri, mentalități care pledează pentru avîntul și schimbările înnoitoare. Publicul românesc e avid după spectacole, după muzică, dovadă fiind răspîndirea pianului, a gustului pentru baletul clasic, semne concludente ale emancipării. Cîndva, publicul aprecia notele ținute mai lung, acutele, mișcarea cadențată în scenă, muzica dulce, sentimentală. Acum se apreciază adevărul dramatic. „Arta, în evoluțiunea ei către realitatea vieții, a produs formele viguroase și colorate ale muzicii moderne, lăsînd sentimentalismul dulceag... Nu e deajuns ca, pe temeiul înrîuririi simțuale, ce are asupră-ne muzica, să se desfășoare gama emoțiunilor descrise, ci trebuie să ne deștepte și idei, să închege judecăți, și să ne înalțe mintea, tocmai fiindcă e, poate, cea mai sugestivă dintre manifestațiunile ademenitoare ale artei“[52]. Așadar, demonstrația sa caută să convingă că la criteriile senzitive dinainte, plăcerea inimii, s-a adăugat și plăcerea minții, a spiritului. Probabil, adept al principiilor wagneriene, autorul accentuează rolul recitativelor, și nu al ariei, în aprofundarea caracterelor, considerată „... forma cea nouă, mai apropiată realității vieții și împrejurărilor strămutate pe teatru“. Concluzia? „Muzica trebuie să îmbrace haina gîndirii și să exprime prin sunete valoarea și intensitatea cuvintelor. E, deci, nu numai un meșteșug de cîntăreț, ci și măiestrie de interpret...“[53]

D. C. Ollănescu înțelege bine forța și grandoarea spectacolului liric, atunci cînd își exprimă convingerea: „Opera este, de netăgăduit, spectacolul cel mai strălucit, dar și cel mai costisitor. Fără mijloace bănești puternice, scena lirică cea mai bine cîrmuită nu poate produce decît serbede rezultate“[54].

Pornind de la asemenea idei, autorul face aprecieri asupra impresarilor de operă, sugerîndu-le soluții, apărîndu-i de detractori, deoarece le cunoaște greutățile, condițiile materiale limitate, atrăgînd atenția factorilor diriguitori că sînt necesare soluții mai bine chibzuite, pentru a asigura constant progresul artei românești. Și în acest progres era inclus și criteriul moralității artei.

Cum spuneam, foarte valoroase sînt datele despre activitatea teatrală din anexă, puse la dispoziția cititorului, repertorii, distribuții, cronici etc., relativ riguros urmărite, stagiune de stagiune. Datele care le interpretează D. C. Ollănescu sînt legate, aproape în exclusivitate, de mișcarea teatrală din București,

[52] Ollănescu, D. C. *Teatrul la români*. București, Edit. Eminescu, 1981, p. 279
[53] Idem, p. 280.
[54] Idem, p. 314.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce, dintr-o dată, restrînge cadrele istoriei sale, într-un fel, impropriu denumită „la români", deoarece nu urmărește activitatea din alte centre românești. Parcurgînd paginile *Teatrului la români*, ai senzația unei laborioase lucrări despre un fenomen cert, în care muzica este organic implicată.

Referiri privitoare la muzica românească așa cum se prezenta la începutul secolului al XX-lea se găsesc și în cărți cu profil istoric, memorialistic, descriptiv. Astfel, în *Bucharest en 1906* (București, Edit. Socec, 1907, p. 572—575), Fréderic Damé referindu-se la fenomenul muzical indigen, remarcă trei linii evolutive: muzica religioasă, populară și savantă, descriindu-se specificul fiecăreia. Observă că arta populară este „... o comoară de melodii care ar putea fi valorificate de către un mare muzician cînd acesta s-ar ivi. Dar România nu a cunoscut încă șansa de a avea ca Ungaria Liszt-ul său, Brahms-ul său".

Urmează o incursiune în trecut pentru a remarca figurile marcante de muzicieni, și se referă la A. Flechtenmacher, oprindu-se asupra creației, la Ioan și Eduard Wachmann, L. Wiest, D. Vulpian, A. Pann, G. Ștephănescu. Alături de acesta însă este pomenit și L (ică) Ștephănescu, lăutarul. Acest panoptic se încheie cu „Dar cel care îi depășește pe toți este tînărul Enescu, ieșit din Conservatorul de la Paris" ...

În constatările sale există și o remarcă acidă pe care o reținem: „... compozitorii sînt mai curînd numeroși decît instruiți și mai curînd pretențioși decît originali", ceea ce pare să însemne că aveam o mulțime de compozitori, dar numai cîțiva beneficiau de instruire, de competență profesională. De asemenea, emiteau mari pretenții, se supraevalau, fără ca acestea să fie acoperite valoric, fără ca operele lor să fie originale.

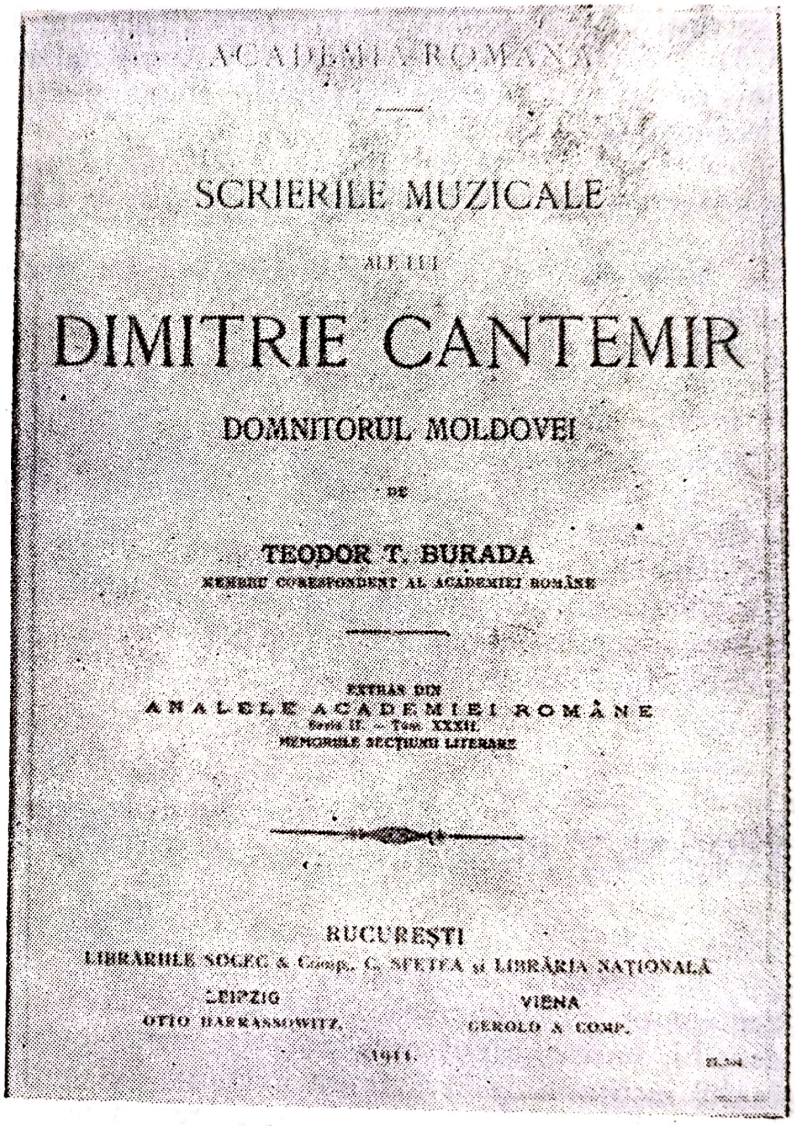
TEODOR T. BURADA

În persoana acestui muzician, istoriografia îl are pe cel mai ilustru reprezentant de limbă română. Cînd susținem aceasta, ne gîndim la Eusebie Mandicevschi, bucovineanul care trăia la Viena, predînd istoria muzicii la cea mai înaltă instituție de învățămînt muzical și elaborînd numeroase lucrări cu profil istoric, chiar dacă sînt cataloagele creației unor compozitori de faimă. Amintindu-l pe E. Mandicevschi, care, din păcate, n-a activat în mod expres pe tărîmul muzicii românești, nu facem altceva decît să situăm alături pe cei mai iluștri reprezentanți ai istoriografiei muzicale a acestor ani. Bineînțeles, T. T. Burada rămîne inegalabilul cercetător al trecutului nostru artistic, îmbrățișînd diferite ramuri muzicologice, cum deja s-a și văzut, înaintînd însă neabătut pe axa relevării moștenirii noastre, îndeosebi în epoca modernă. T. T. Burada a fost un pasionat care căuta, fără preget, relicve și semnificații, deși punea mai mult preț pe date și evenimente, aprecierea fiind destul de fugar conturată.

Autor a mai multor studii etnografice, T. T. Burada nu are egal, lui îi datorăm semnalarea unor personalități sau evenimente despre care se cunoștea

Scanned with OKEN Scanner

foarte sumar cîte ceva. Cu simţul mîndriei, fără să recurgă la superlative, T. T. Burada înfăţişa, obiectiv şi doct, problematica supusă cercetării, sesizînd datele caracteristice într-o manieră sobră, convingătoare. Era conştient că muzica românească ajunsese în acel stadiu care-i permite să-şi etaleze trecutul, prin prisma semnificaţiei sale în actualitate.


ACADEMIA ROMÂNĂ

SCRIERILE MUZICALE

ALE LUI

DIMITRIE CANTEMIR

DOMNITORUL MOLDOVEI

DE

TEODOR T. BURADA

MEMBRU CORESPONDENT AL ACADEMIEI ROMÂNE

EXTRAS DIN

ANALELE ACADEMIEI ROMÂNE

Seria II. — Tom. XXXII.

MEMORIILE SECŢIUNII LITERARE

BUCUREŞTI

LIBRĂRILE SOCEC & Comp., C. SFETEA şi LIBRĂRIA NAŢIONALĂ

LEIPZIG — OTTO HARRASSOWITZ.

VIENA — GEROLD & COMP.

1911.

Studiul lui T. T. Burada asupra preocupărilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir

Studiile nu sînt improvizate, dimpotrivă, poartă amprenta unor asidue documentări, care, în unele cazuri, se întind pe ani de zile. Astfel, conferinţa monografică *Dimitrie Cantemir*[55], o inedită încercare de a contura profilul de muzician al domnitorului moldovean, deşi restrînsă ca dimensiuni, a scris-o în decursul mai multor ani (1892—1899). Pornind de la înclinaţiile culturale ale unor domnitori, T. T. Burada îl prezintă pe Cantemir în ipostazele multiple de muzician, insistînd asupra lucrărilor teoretice despre muzica turcească, aportului la fixarea, prin scriere, a melodiilor, sistematizarea lor modală etc., ară-

[55] *Luceafărul*, XVI, 30 (587), 28 august 1973, p. 4; cf. Burada T. T. *Opere*, *vol. II*. Ediţie critică de V. Cosma, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, p. 25.

tînd că a căutat manuscrisul în limba română, care se presupunea că s-ar fi găsit la Astrahan. Concluzia sa e limpede: „O datorie sfîntă ni se impune ca să cercetăm aceste cazuri, atît de prețioase pentru noi pe terenul muzicii, și să nu le lăsăm să se piardă în noianul timpului și al uitării."[56]

Tema aceasta l-a preocupat insistent și, în 1910, revine, elaborînd un studiu amplu: *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei* (1911), tipărit în *Analele Academiei Române* (Seria II, Tom. XXXII), studiu foarte riguros conceput, bazat exclusiv pe opera muzicală, susținută de numeroase exemple, melodiile ce-i erau atribuite fiind preluate din surse turcești ori de la muzicieni turci care încă le mai știau ca aparținîndu-i. După o succintă biografie, în care accentul cade asupra studiilor muzicale, profesorilor lui D. Cantemir, se trece la descrierea sistemului de notație conceput, la aspectele teoretice specifice muzicii turce, game, sisteme ritmice și genuri muzicale exemplificate prin piese și versuri, inclusiv compoziții atribuite lui. Este de înțeles că, prezentîndu-l pe D. Cantemir, ca o personalitate de talie a muzicii turcești, T. T. Burada a conferit trecutului nostru muzical o dimensiune nouă, extrem de importantă, mai ales prin faptul că argumentele sale nu se mai mărgineau la declarații, ci expuneau muzica lui, principiile sale de teorie.

Personalitatea unor muzicieni români, mai ales ce activaseră la Iași, l-a preocupat intens, finalizîndu-se în materiale ca cele despre T. Burada-vornicul, Al. Flechtenmacher, Ioan Bursuc, familia Flechtenmacher, G. Musicescu, chiar G. Enescu, unele avînd caracterul de conferințe, necrologuri.

O altă categorie de studii cu caracter istoric sînt generate de evenimente muzicale din trecut. Așa, bunăoară, *Un afiș teatral din anul 1820* vorbește de reprezentarea la Iași a comediei *Școala femeilor*, pentru a demonstra vechimea unor turnee. În *Cum era privită muzica la noi în trecut* deplînge mentalitatea retrogradă a boierilor care au stăvilit multă vreme afirmarea unor talente române; *O întrebare Direcției Teatrului Național* îi dă ocazia să arate că orchestra a fost totdeauna un pivot stabil al activității artistice ieșene și că ea nu poate fi neglijată sau chiar desființată. Lui T.T. Burada i se datorează scoaterea la lumină a unor inițiative pentru emanciparea instrucției muzicale, ca în *Școala de muzică și declamație de la Rotopănești* (1898), înființată de boierul Neculai Istrati în 1853, la care predaseră muzica Maestro Golea și Pietro Mezzetti. Un *Cîntec ostășesc* îi prilejuiește să scoată din colbul uitării o melodie atribuită lui Ștefan cel Mare, notată de Dosoftei. *Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania* (1905) îi oferă cadrul unor investigații pentru a demonstra mișcarea teatrală română pornită de la Blaj. Lui îi datorăm și o istorie, mai curînd prezentare, a corurilor bisericești din Moldova (1914), care favorizează trimiteri în istorie, ca și vehicularea unor bogate cunoștințe obținute numai și numai prin investigații documentare, prin cercetări insolite. *Cuvînt omagial la aniversarea Societății de muzică din Iași* (1912) indică, odată în plus, patima istorică a lui T.T. Burada care, arătînd rostul acestei societăți, de a educa publicul, nu scapă prilejul de a vorbi despre frumusețea cîntecului românesc și de a prezenta în încheiere o listă, e drept, incompletă, a muzicienilor care au „fermecat și încîntat inima străinilor".

[56] Burada T. T. *Opere II*, op. cit., p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

Studiu asupra muzicii românești, rămas în manuscris, într-o formă nefinisată[57] este, în fond, o privire de sinteză, cuprinzînd considerații generale, reflexii de mare subtilitate. Mai întîi, constată: „trecutul nostru muzical, e foarte întunecat". Toate afirmațiile și le întemeiază pe date concrete. Astfel, pornește spre documentele care oferă melodii românești și ajunge la *Allgemeine musikalische Zeitung* din 1914, 1821, la culegerea lui Ehrlich; descrie genurile și instrumentele muzicii populare; insistă asupra componentelor originalității; sesizează „intervalele de secunde crescute"; gamele cu tonuri și semitonuri dispuse astfel, încît formează „intonații stranii cu totul", dar nu le prezintă. Invocă scrierile unor călători, lăutari, și încheie, cum mai făcuse, tot printr-o înșirare de nume și lucrări, în care se află melodii, de la J. F. Sulzer la colecțiile din vremea sa. În concluzie, emite păreri asupra gradului de cultivare a muzicii și publicului românesc, făcînd recomandări pentru a avea în muzică o artă națională de rezonanță universală.

Probabil, cea mai constantă temă de cercetare a fost pentru T.T. Burada istoria teatrului, în principal, din Moldova, completîndu-se în acest fel cu D.C. Ollănescu. În cele dintîi studii publicate de el, precum *Conservatorul de muzică din Iași* (1875), se află elementele de mai tîrziu, amplificate în *Conservatorul de muzică și declamațiune din Iași* (1876). *Încercare despre originea Teatrului Național și al Conservatorului* (*1877*) și apoi *Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași* (1888), constituind material ce va fi asamblat în opera sa capitală *Istoria Teatrului în Moldova*.

În *Introducere*, T.T. Burada oferă o mostră a crezului său în oportunitatea cercetării istoriografice „... un popor ce nu-și cunoaște trecutul și fazele prin care s-a manifestat, nu poate fi pus în rîndul națiunilor care-și dau seama de ceea ce-au fost și de ce sînt vrednice"[58].

Am văzut că își extinde investigațiile și asupra teatrului românesc din Transilvania, și chiar asupra celui din Valahia, *Cercetări asupra Școalei filarmonice din București* (1833—1837), fără să investească însă anii de muncă perseverentă, ca și în cazul teatrului din Moldova. A existat și o altă etapă în pregătirea operei sale capitale: elaborarea și publicarea studiului *Începuturile teatrului în Moldova*, în *Arhiva*, între 1905—1914. În fine, primul volum al *Istoriei Teatrului în Moldova* vede lumina tiparului în 1915, al doilea, din cauza războiului, se amînă pentru anul 1922[59].

Euterpe e bogat reprezentată, deoarece teatrul se intersectează mereu cu muzica. Ca și D.C. Ollănescu, T.T. Burada își începe excursul cu o amplă insistență asupra formelor populare ale teatrului, identificînd, în ritualuri și obiceiuri, elemente de spectacol și, mergînd mai departe decît alții, recurge și la exemple muzicale, bunăoară la Irozii care aveau melodii „pe glasul Psaltichiei". Mostre sînt și la colinde, „cîntece de stea", păpușile, călușerii. T.T. Burada începe capitolul *Epoca de formațiune* a *teatrului* cu trecerea

[57] Tipărit în *Muzica*, București, XII, 1962, nr. 11, p. 35 și Burada, T. T. *Opere*, vol. I, Îngrijitor de ediție V. Cosma, București, Edit. muzicală, 1974, p. 297.

[58] Burada, T. T. *Istoria Teatrului în Moldova*, vol. I. Iași, Inst. de Arte Grafice, 1915, p. 6.

[59] Ediție și studiu introductiv de I. Chițimia publicată în 1975 la București în Edit. Minerva.

în revistă a „prejudecăților nobilimei împotriva artei dramatice și a muzicei", explicînd, în acest fel, cauzele care au frînat avîntul artelor la noi.

Metoda adoptată în desfășurarea drumului parcurs de către mișcarea teatrală este dezvăluită de T.T. Burada astfel: „.... precizez în primul loc datele, numele actorilor, repertoriul, întocmirea scenei, părerile critice ale presei și ale opiniei publice, manifestate cu prilejul diferitelor reprezentațiuni, precum și propriile mele amintiri legate de aceste împrejurări."[60]

Urmărind cristalizarea mișcării teatrale, autorul interpune referiri ce constituie datele afirmării muzicii autohtone, ca interpretarea cantatei *La Tente* de Elena Asachi, în 1834, biografia lui Herfner, opera italiană la Iași, Conservatorul filodramatic și spectacolele sale, vodevilurile românești, creația lirică a lui A. Flechtenmacher, concertele unor artiști străini la Iași, stagiunile operei italiene, creația muzical-teatrală a compozitorilor ieșeni, cîntăreți români, Conservatorul și multe altele.

Rigoarea științifică, dobîndită prin axarea fiecărei afirmații pe documente, face ca stilul literar să fie acela al unei lucrări de specialitate, abundența argumentelor servite în susținerea unei afirmații completînd generalizările și considerațiile de valoare. Antrenînd în evoluția teatrală resorturile cele mai intime ale vieții concertante, opusul lui T.T. Burada este nu numai foarte util pentru cunoașterea trecutului artistic, dar și fundamental, momentele la care se referă fiind înfățișate de o asemenea manieră încît optica sa devine sursă de informație suverană, mai ales că multe din atestările documentare s-au pulverizat între timp. În acest caz, *Istoria teatrului în Moldova* este o carte de căpătîi, demonstrînd aportul și rolul muzicii în edificarea vieții artistice românești, a vieții artistice din Moldova.

Strălucind cu forța luminii unui far de coastă, contribuția lui T.T. Burada la edificarea unei istorii disparate a muzicii românești ne apare deosebită, într-o epocă în care celelalte contribuții erau anemice, putînd fi asemuită unei opere de pionierat, de autentică forță, păstrîndu-și nealterată valoarea în timp.

IÁNOȘ SEPRÖDI

La Cluj, scriind în limba maghiară, activează în domeniul muzicologiei, ca folclorist, istoriograf și critic, Iánoș Seprödi (1874—1923), dar și ca profesor, încercîndu-și talentul, fără prea mult succes, și în compoziție. Domeniul său rămîne cel muzicologic, unde are contribuții în scoaterea la lumină a două documente de mare însemnătate pentru trecutul artistic transilvănean. *Codicele Balthyàny* și mai ales *Codicele Căianu*, asupra căruia a întocmit un studiu serios, prezentînd personalitatea de erudit a autorului, de învățat și muzician al timpului său, care a acordat atenție melosului popular românesc. Cine dorește să cunoască figura muzicianului clujean Odön Farkaș, găsește un articol edificator datorat lui I. Seprödi.[61] Începe să publice din

[60] Idem, p. 3.

[61] A se vedea: Séprödi, Iànoș. *Válogetoll zenei irásai és nèpzenei gyüjtése*. Ediție îngrijită de Almási Istvàn, Benko Andras și Lakatos Istvàn. București, Kriterion, 1974.

1892, dar mai susținut, din 1899, surprinzînd diferite aspecte ale vieții și activității muzicale la Cluj. A urmărit cu viu interes munca de folclorist a lui B. Bartók, susținînd, ca și acesta, necesitatea cunoașterii muzicii tuturor popoarelor din regiunile cu populație eterogenă, a popoarelor învecinate. A semnat, cum s-a arătat anterior, un articol recenzie despre culegerea cu muzică bihoreană românească a lui B. Bartók.

Recurgînd sau nu la fonograf, a cules circa 300 melodii maghiare, interesîndu-l muzica secuilor. Melodiile sînt interesante, deoarece le-a transcris cu meticulozitate și pasiune. A abordat și probleme de educație muzicală.

EUSEBIE MANDICEVSCHI

Continuîndu-și activitatea la Viena ca arhivar (bibliotecar) la *Amicii muzicii, Gesellschaft der Musikfreunde* din Viena și profesor de istoria și teoria instrumentelor, istoria muzicii, cîntului, armonie și contrapunct la *Academie für Musik und darstellende Kunst* din Viena[62], E. Mandicevschi, doctor în muzicologie, primul român cu un asemenea titlu științific în muzică, se afla în miezul problemelor care frămîntau gîndirea muzicologică europeană. A scris materiale muzicologice variate și cronici muzicale în publicații austriece și de peste hotare (*Musical Times* — Londra). Nu pot fi omise conferințele, organizarea unor manifestări comemorative ale unor muzicieni de faimă, expoziții, colaborări la dicționare.

Prin munca sa cotidiană de bibliotecar, E. Mandicevschi s-a specializat în muzica austriacă, ceea ce nu exclude captarea atenției sale de figuri creatoare ca A. Dvorak. Publică studii monografice în care rigurozitatea științifică e pilduitoare. Cu timpul, în ansamblul preocupărilor sale muzicologice se impune latura documentară, sistematizatoare, ceea ce și explică de ce a întocmit volume de opere complete, cataloage, liste-inventare a unor fonduri, cronologii și altele de acest fel. Prin prisma acestora, E. Mandicevschi întruchipează figura cercetătorului ideal, animat de pasiunea notării minuțioase a datelor, a amănuntelor bio-bibliografice, singurele care, în concepția unor școli muzicologice, au valoare pentru că sînt adevăruri exacte.

O elocventă mostră, în această ordine de idei, este volumul documentar întocmit de E. Mandicevschi la Centenarul Societății vieneze *Amicii muzicii* unde activa. Cu acel prilej s-au elaborat două volume impunătoare prin densitatea materialului istoric oferit și al evidențierii marilor personalități care și-au adus contribuția la manifestările societății, între 1812—1912. *Geschichte K.K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Viena, 1912) are ca autori, pentru primul volum, pe Richard von Preger, pentru anii 1812—1870, și pe Dr. Robert Hirschfeld, pentru 1870—1912, care prezintă istoria societății din toate punctele de vedere. Ca anexă, se oferă liste cu președinții, directorii, muzicienii care și-au dat concursul la manifestări și chiar pro-

[62] Cosma, V. *Muzicieni români*, op. cit, p. 285—286.

gramele cîntate (254 pagini), fiind în întregime scris de E. Mandicevschi, susținînd, fără replică, probitatea și știința sa în elaborarea unei asemenea lucrări cu fizionomie eminamente documentară.

După o scurtă introducere care-i prezintă pe bibliotecarii Societății, începînd cu E.L. Gerbner, în ideea trasării istoricului acestui auxiliar al Societății, dar cu un rol atît de însemnat, prezentîndu-i-se specificul și aportul în devenire, E. Mandicevschi pune la dispoziția cititorului inventarul de care dispune, adică *Arhiva*, cu numele autorilor, partiturilor pe genuri, începînd cu muzica religioasă, trecînd prin toate genurile posibile. *Biblioteca* cuprinde numai tipăriturile apărute pînă în 1800 cu numele autorului în ordine alfabetică, titlul, locul și anul. Colecția *Muzeului* e surprinsă numai prin partituri autografe, picturi, desene, planșe, medalii, plachete, jetoane etc., instrumente muzicale (în număr de 335, pe categorii și chiar pe țări). În fine se reproduc și *Statutele Societății* din diferiți ani și Regulamentul Conservatorului care există pe lîngă acesta.

Evident, prin prisma acestui volum, E. Mandicevschi ne apare ca un istorician al muzicii preocupat aproape exclusiv de latura documentară, înregistrînd un fond existent în toate compartimentele sale posibile. Dar o asemenea concluzie n-ar fi corectă.

Ca bibliotecar și arhivar, a cunoscut îndeaproape ce înseamnă un document, un manuscris manifestînd o pasiune pentru conservarea și studierea lor. Din fericire, biblioteca poseda numeroase manuscrise-partituri, pe care E. Mandicevschi nu se mulțumea să le aibă în rafturi și evidențe. Pentru el, un manuscris era un obiect viu, cu o individualitate proprie, era o piesă de tezaur a cărei valoare o deținea deoarece, fiind un bun profesionist, muzica încrustată prin notele portativelor îi vorbea, apărînd ca o entitate expresivă ce comunica ceva, pe plan ideatic, artistic. Cu un asemenea fond, nu este de mirare că E. Mandicevschi a început să constate carențele existente în imaginea ce se conturase asupra unor compozitori, asupra unor genuri, confuzia generată de unele versiuni ale aceleiași lucrări, optica neconformă cu realitatea asupra unei perioade de creație și multe, multe, altele. În consecință, E. Mandicevschi se decide să intervină, să facă ordine, să redea Cesarului ce este al Cesarului, și elaborează nu numai scurte monografii: J. Brahms, A. Bruckner, K.F. Pohl, Karl Czerny, J. Strauss, dar și editează partituri și sistematizează creația în volume din categoria ediților definitive. În plus, realizează studii analitice ca, *Pasiunea după Matei* de J.S. Bach.

În studii, nu prea mari ca dimensiuni, se trasează portretul respectivului compozitor, apelîndu-se la o serie de elemente biografice și la muzica partiturilor, cu abundență de idei și considerații. Într-un alt studiu, *J. Brahms la Viena*, apelează la amintiri, ceea ce conferă rîndurilor sale un plus de interes.

Îngrijirea editării critice a creației, deci tipărirea unor manuscrise, citindu-le exact, pe alocuri corectîndu-le adeseori, această cercetare rezultînd din compararea mai multor variante, ceea ce presupunea stabilirea textului final, printr-o operație de selecție și rigoare ce nu putea fi, sub nici un motiv, decît în deplină concordanță cu principiile stilistice ale acelui compozitor, ale acelei perioade în care a fost compusă, în fine, ale respectivei creații. Evident, o operație foarte migăloasă, de mare responsabilitate, în care E. Mandicevschi a excelat, impunîndu-și definitiv autoritatea științifică, recunoscută și peste

Scanned with OKEN Scanner

hotare. Fiind dirijor al mai multor formații vieneze, colaborînd cu soliști, nu se mărginea să editeze creația unui compozitor, scoțînd-o astfel din rafturile bibliotecii ci, vrăjit de frumusețea respectivelor pagini, le și programa în concertele sale.[63]

Așadar, după ce publicase *Lieduri* de Schubert (1888—1897), cercetează și tipărește, în decurs de doisprezece ani (1902—1914), *Johann Sebastian Bach-Werke, 8 Hefte*, demonstrînd o perfectă înțelegere a stilului cantorului de la Leipzig. Ariile din *Cantate* nu mai erau cunoscute, deoarece nu erau tipărite, iar această anevoioasă operație era îngreunată de notația lor, presupunînd decodarea lor, a basului cifrat, a acompaniamentului care putea fi orgă, ansamblu instrumental. *Ariile și duetele* pentru sopran, alt, tenor, bas (circa 90) de J. S. Bach, publicate de E. Mandicevschi, atestă, în egală măsură, o fină identificare a stilului, ceea ce nu o putea demonstra decît un muzician desăvîrșit, stăpîn pe arsenalul tehnicii componistice. Editează, în două volume și *Sonatele lui Beethoven* pentru pian. De regulă, volumele sînt însoțite de studii introductive ce-i probează erudiția, ca și metoda folosită în sortarea pieselor, ca și motivele care au impus o anume opțiune tehnică.

Se întîmpla ca, dintr-un set de manuscrise, aparținînd unui anumit compozitor, E. Mandicevschi să constate și pagini, piese mai puțin reușite, pe care însă nu le elimină, deoarece, ca om de știință, știe că totul e important, că o operă nu se definește numai prin elemente de maximă intensitate artistică. Așa procedase atunci cînd editase cele 600 de lieduri de Schubert, care nu sînt toate capodopere, alegînd dintre variante, pe cea mai concludentă. Pentru a nu greși, sau a evita o greșeală grosolană, izvorîtă din necunoașterea, pe cît posibil, exhaustivă a surselor, E. Mandicevschi parcurge întotdeauna o vastă bibliografie, pe care știe s-o folosească și s-o citeze. Dacă, în general, atenția i-a fost atrasă de compozitori de calibru, el nu ezită să se oprească și asupra unor nume ce azi nu au rezonanța de altădată, dacă valoarea manuscriselor pe care le avea în custodie o justifică. Astfel, aplecîndu-se asupra *Cantatelor* pentru voce solo, misse, motete, canoane, asupra pieselor religioase, are revelația unor creații de real interes, ceea ce se va concretiza în două volume tipărite în celebra *Denkmäler der Tonkunst în Österreich, XIII Jahrgang — Antonio Caldara: Kirchenwerke* (1906).

Un aspect de maximă importanță privește felul în care E. Mandicevschi se ocupă de creația prezentată și editată, dezvăluindu-și calitățile de analist profund și critic necruțător, insistînd în descrierea pieselor pe atributele stilistice care le caracterizează, printr-un limbaj foarte clar, sigur și adecvat. Adeseori tonul prezentării nu poate fi total obiectivizat, trădîndu-i admirația, plăcerea de a contempla o piesă de ținută artistică. Se ocupă, de asemenea, de tipărirea, în condiții științifice, a unor creații de J. Haydn (1908—1933) și ale lui J. Brahms, *Sämtliche Werke, Ausgabe der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien*, 26 Bände, Leipzig (1926—1928). La toate acestea mai trebuie adăugat că s-a ocupat și de întocmirea catalogului creației lui A. Dvorak (*Musikbuch aus Österreich*, Wien, 1906). În manuscris i se păstrează o serie de materiale, între care și un *Tratat de instrumentație*, foarte cuprinzător.

---

[63] Toma-Zoicaș, Ligia. *Eusebie Mandicevschi. Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Edit. muzicală, 1980, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

Munca de întocmire a unor ediții critice de opere muzicale este foarte complexă, și laboratorul interior al ei necesită aprofundări pentru a se detecta metodologia adoptată. Cert este că, prin E. Mandicevschi — muzicolog care a scris în limba germană, pionierul acestei îndeletniciri muzicologice desigur — și Carol Miculi, face ca să avem și noi, românii, un reprezentant de seamă, care a contribuit la mai buna înțelegere a creațiilor unor compozitori universali, tipărindu-le opera postumă în ediții astfel întocmite, încît sînt modele și, totodată, opere de referință.

Scanned with OKEN Scanner

LEXICOGRAFIA MUZICALĂ

Scrutînd orizontul gîndirii muzicologice româneşti de la răscrucea veacurilor XIX şi XX, capeţi revelaţia unei relative diversităţi a ramurilor îmbrăţişate. Alături de critica muzicală, foarte activă şi amplă prin reprezentanţi de autoritate, istoriografie şi folcloristică, se mai remarcă preocupări intense în domeniul muzicii religioase (psaltice), al pedagogiei muzicale, concretizat nu numai în articole şi studii, dar şi într-o serie de manuale, diferenţiate ca profil şi grad de dificultate, al esteticii muzicale, prin articole ce-şi propun interpretarea fenomenului artistic sonor, organologie, ilustrată de T. T. Burada şi, în fine, al lexicografiei, tinzînd spre întocmirea unor volume care să vină în întîmpinarea cititorului ce doreşte să înţeleagă sensul termenilor muzicali. Complexitatea fiecărei ramuri muzicologice în evoluţia ei din această perioadă ar putea constitui teme speciale, deoarece oferă numeroase realizări, chiar dacă valabilitatea lor în timp a fost restrînsă. În ceea ce ne priveşte, ne vom mai opri doar asupra preocupărilor lexicografice, restul intrînd colateral în orbita, în incidenţa altor capitole ale *Hronicului*.

L. STERN

Clasificarea sensului, în limba română, a termenilor acreditaţi în muzică a preocupat multe minţi luminate, ceea ce se constată din articole şi din manuale, unde mereu se fac tentative de lămurire a cutării sau cutării noţiuni. Mai clar direcţionat şi mai metodologic, aceste preocupări se cristalizează în contribuţii de tipul celei datorate lui Leopold Stern care, în revista muzicală

Scanned with OKEN Scanner

Lira română din 1879 (nr. 3, 4) și 1880 (nr. 5—6) publică un miniserial sub genericul *Dicționar portativ pentru toate espresiunile urmate în musică.* Autorul cuprinde în fiecare serial, un număr de 10—20 termeni străini pe care mai degrabă îi traduce în limba română, chiar dacă pentru aceasta apelează la trei-patru cuvinte românești. E doar un început, prematur abandonat, tratîndu-se doar cuvinte ale literei „a", ultimul fiind *aesthetic.* Contribuție modestă, de pionierat.

T. CERNE

Titus Cerne (1859—1910) este autorul unui amplu *Dicționar de muzică* ce cuprinde *Voci și instrumente, Biserică, Concert, Teatru, Compoziție și Istorie.* Este alcătuit din două volume, I — literele A—D; II — literele E—L. Așadar, o lucrare nedusă pînă la capăt, cel puțin sub forma tiparului. Adevărul este că *Dicționar de muzică* a fost publicat inițial sub forma unor fascicule de cîte două coli, ce apăreau la Iași cu intermitențe, între 1812—1898, mai constant în ultimii trei ani. Autorul explică tergiversarea prin slabul sprijin acordat de cititori, ca și unele dificultăți de ordin tehnico-tipografic. T. Cerne dezvăluie cititorului că a folosit surse multiple în edificarea sa asupra unor termeni, evocări îndeobște cunoscute, ceea ce lasă să se înțeleagă că, în privința acestora, nu poate fi vorba de originalitate. Altă situație e în cazul termenilor ce privesc muzica bisericească și populară românească, unde aportul lui e de necontestat. Direcțiile *Dicționarului* sînt explicarea termenilor străini, sensul termenilor tehnici, instrumentele muzicale (latura cea mai bogat reprezentată), noțiuni asupra genurilor muzicale și evoluția lor, muzica la diferite popoare.

T. Cerne nu se mulțumește cu definiții simple, expeditive, ci insistă asupra termenului, făcînd demonstrație de erudiție, angajîndu-se în incursiuni istorice. Astfel, balada este urmărită în ipostazele sale folclorice și istorice, pe secole și la diferiți compozitori, inclusiv la Chopin, Liszt, Rubinstein. Cînd se prezintă un instrument, se are în vedere acordajul, construcția, destinația, valoarea timbrală. Se întîlnesc și termeni de țări ca *Brazilia,* ceea ce-i permite o succintă istorie muzicală, cu nume de compozitori, după care se indică genurile muzicii populare, specificul lor. *Italia* oferă, între altele, o succintă istorie a muzicii din această țară, cu numeroase nume de compozitori, inclusiv Puccini, Giordano, Leoncavallo. Se arată cîntăreți și chiar mari editori. *Dicționarul* nu e de nume, dar diferiți muzicieni sînt pomeniți cu diverse prilejuri. Destul de multe informații se dau și despre muzica japoneză, indiană... Uneori se recurge la portativ, pentru a se exemplifica muzical. Dicționarul cuprinde și termenii organologiei, inclusiv instrumente specifice asiatice, africane, însoțite de planșe.

Firește, nu este totul ideal în acest *Dicționar.* Unele explicări apar destul de imprecise sau insuficient de concludente. Bunăoară: „leitmotiv", explicat prea laconic prin „conducător". Lipsesc apoi mulți termeni, bunăoară, „Conservator". Oricum, *Dicționar muzical* de T. Cerne reprezintă o lucrare serioasă, piatra de temelie a lexicografiei muzicale românești.

Scanned with OKEN Scanner

J. MOVILĂ

Un profil lexicografic poate fi atribuit şi volumului: *Artiştii noştri* de Juarez Movilă, publicat în 1898, din dorinţa susţinerii personalităţilor ce reprezintă arta românească, contrar părerii că „tot ce e românesc nu e bun". Sînt în acest prim volum (deşi proiectate, altele nu au mai apărut), nume de actori, muzicieni, pictori, sculptori, poeţi, ziarişti. Scopul urmărit e popularizarea „... figurilor acelora care au luat parte activă la dezvoltarea noastră literar artistică" ...

În ce priveşte muzica, se pot citi biografii de factură literară însoţite de un portret. În acest volum figurează: A. C. Bărcănescu, Eduard Caudella, Ercole Carini, Aurelia Cionca, Mauriciu Cohen Linariu, Darclée, Constantin Dimitrescu, Dimitrie Dinicu, Constantin Grigoriu, Gavriil Musicescu, Emilia Saegiu, Elena Teodorini, Dimitrie Theodorescu şi Eduard Wachmann. Valoarea acestor prezentări nu este deosebită, dar se pot citi şi unele caracterizări, nu lipsite de interes. Bunăoară, lui C. Dimitrescu i se recunoaşte „Stilul său românesc şi mai ales oriental ... binecunoscut şi mai ales gustul". Despre D. Dinicu aflăm: „Tonul plin şi cald al sunetelor ce scotea, unit cu delicateţea şi fineţea nuanţării, dă pieselor interpretate de el farmec deosebit" ... Lui G. Musicescu i se recunoaşte importanţa prin Colecţia de *Cîntece populare* „sublim armonizate" şi „transcrierea cîntărilor bisericeşti române cu notaţie modernă" ... Reputaţia cîntăreţei E. Teodorini se datorează „... volumului vocei sale puternice şi dulci, extensiunei tonurilor ... şi talentului extraordinar de interpretare a rolurilor".

T. POPOVICI

În 1905, Timotei Popovici publică la Sibiu (Tip. W. Kraft) *Dicţionar de muzică*, un instrument de lucru util, bine conceput şi elaborat. Din capul locului autorul îl avertizează pe cititor că nu insistă asupra chestiunilor istorice, instrumentelor muzicale, sistemelor muzicale tipice vechilor popoare, muzicii religioase universale, optînd pentru a oferi un material de interes practic, precum şi noţiunile caracteristice muzicii populare româneşti, ca şi muzica religioasă. Corect în ceea ce face, T. Popovici se bizuie pe o bibliografie vastă, adusă la zi: F. Bremer, P. Frank, H. Riemann, O. Schwalm, H. Zopf, F. L. Schubert. E. F. Richter, J. C. Lobe, M. Reger, F. A. Gevaert. Izvoarele româneşti: A. Sequens (*Elemente de teoria muzicii*), T. Cerne şi T. Tornovschi ... Avertizează şi el asupra unor inerente neîmpliniri ...

Cele circa 160 de pagini sînt dense, cuprinzînd un mare număr de termeni, în general, judicios explicaţi, în pofida unor formulări relative. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

cuvîntul *distonare* e interpretat ca „... a cînta ceva mai sus sau mai jos de cum trebuie". După care urmează, demonstrația privind cauza fenomenului și cum se manifestă. Azi ne dăm ușor seama de prolixitatea sau imprecizia unor explicitări. *Dirijorul*, bunăoară, e „... cel care conduce executarea prin mai multe persoane (cor, soliști, orchestră) a unei piese muzicale". Arată categoriile de dirijori cu informații folositoare, deși uneori rămîn în sfera vagului.

Se pot găsi și adevărate perle de exprimare, nu chiar atît de „nostime" ca cele ce abundă în manualele de teorie de epocă.

Corneliu Moldovan, în studiul *Din trecutul nostru muzical* (*Muzica*, I, 3, martie 1916, p. 99), se ocupă și de terminologia folosită în primele cărți de muzică de la noi, mai exact, cele al lui Visarion din 1865, arătînd cît de naive și improprii erau noțiunile folosite, dar și explicitate într-un lexicon, ca, bunăoară: „soprano-vociu mai supțiraticu" ...

T. T. BURADA

Multilateral în preocupări cum a fost, T. T. Burada s-a dedicat și problemelor lexicografiei muzicale[1], prin materialele publicate în *Arta română* (1908—1909), unde susține o permanentă rubrică ce se afla sub genericul: *„Instrumente de muzică la poporul român" — Dicționar.*[2] Întreprinderea sa, nu prea amplă, se bazează pe o bogată cercetare bibliografică, ceea ce și explică numeroasele referiri istorice. Alăuta, buciumul, buhaiul, chitara, cimpoiul, cobzul, cornul, daireaua, daula, drîmba, gaida, kemanul, naiul, surla, tilinca, fluierul, trișca și trîmbița. Evident, lipsesc unele instrumente, ca bunăoară, vioara. Important e că demonstrațiile tehnice, istorice și iconografia folosite sînt atribute științifice menite să impună. Și-a adus contribuția și la *Enciclopedia română*, tipărită de ASTRA la Sibiu.

În manuscris s-a păstrat un fragment ce ar fi putut fi *Dicționar muzical* cuprinzînd nu prea mulți termeni ai literelor celei de a doua jumătăți a alfabetului, cu multe goluri, chiar de litere. Dacă supozițiile lui V. Cosma s-ar menține, anume că T. T. Burada ar fi redactat termenii acestui *Dicționar muzical* care ar fi fost complet ca litere, în tinerețe, adică între 1860—1875, T. T. Burada ar apărea, ca intenție, primul lexicograf la noi, desigur, dacă și-ar fi finalizat-o prin tipar. Cum nu a făcut-o, cu greu ar putea fi acreditat ca atare. Apoi, felul extrem de lapidar în care explică termenii nu îl servește, comparativ cu T. Cerne, la întărirea autorității sale în acest domeniu. Sînt vizibile stîngăciile în interpretarea noțiunilor. Ländler, spre exemplu, e „... un fel de vals în uz în Austria și în cîteva părți ale Germaniei, caracterul melodic este vesel și săltător, se execută cu o mișcare moderată, avînd măsura 2/4".

[1] Cosma, Viorel. *Introducere* la *Opere*, vol. I, T. T. Burada, București Edit. muzicală, 1974, p. 23—25.

[2] Burada, T. T. *Opere*, vol. II, Ed. îngrijită și studiu introductiv de V. Cosma, București, Edit. muzicală, 1975, p. 212.

Scanned with OKEN Scanner

Alt exemplu: „*Rapsodie* — bucăți deosebite din poemele lui Homer și care se cîntau de rapsodiști, la jocuri, la sărbători publice și la sacrificii". Nici un cuvînt despre genul *Rapsodiei* la romantici. *Recitativ* era „discurs rostit într-un ton muzical și armonios". Foarte sumare și deci superficiale apar explicațiile sale, favorizînd confuziile.

Oricum, trebuie avut în vedere proiectul său și, în ansamblu, interesul pentru lexicografie.

Scanned with OKEN Scanner

SUMARUL

Activitatea muzicologică 5

Critica — portdrapel al muzicii românești 11

Periodicele muzicale 17

România Muzicală 19
Revista Muzicală și Teatrală 25
Musa Română 29
Teatru Muzică 31
Muzica (1908, 1916, 1919) 33
Tribuna Muzicală 51
Arta Muzicală 53
Izvorașul 57
Gazeta Muzicală și Gazeta Populară 62
Teatru—Muzica—Moda 63
Carmen Sylva 65
Revista instrumentelor muzicale și a mașinilor vorbitoare 65
Galeria, Doina, Comedia și *Cortina* 66
Scena — în ipostazele sale 68
Comedia 69
Arta Română 70
Revista critică 73
Cultura 74
Revista muzicală „Ioan Cucuzel", Glasul Stranei și Cultura Stranei 80
Albina 83

Rubrici permanente acordate muzicii în revistele epocii 85

Gazeta Artelor 86
Curierul Artelor 92
Cavalul 98
Rampa 98

Scanned with OKEN Scanner

Critici muzicali 107

Constantin M. Cordoneanu 107
Grigore Ventura 111
Juarez Movilă 114
Mihail Mărgăritescu 117
Henrich Göring 125
Max Reiniger 129
Oscar Spirescu 129
Roșca Iuliu I. 130
Mihai Văcărescu (Claymoor) 133

Cronicarii de la „Rampa“ 137

Romnald Orchiș 137
Marius Georgescu 139
Dinu Dumbravă-Emanoil Riegler 140
Nicolai I. Pora 141
E. I. Manu 146
V. N. Candiano 147
Emanoil Cerbu 147
Paul I. Prodan 148

Noua generație de critici 149

Constantin Brăiloiu 149
Maximilian Costin 157
Emanoil Ciomac 160

Compozitori în ipostază de critici 165

M. Cohen-Linariu 166
Eduard Caudella 172
Stan Golestan 178
Theodor Fuchs 183
Ion Scarlatescu 184
Tiberiu Brediceanu 186
Ion V. Borgovan 189
Enrico Mezzetti 192
Alexandru Zirra 194
Ion Nonna Otescu 195
Mihail Jora 197
Alfred Alessandrescu 198
Dimitrie Cuclin 206

Polemica în serviciul luminării adevărului 210

Muzica „în gazetele politice“ 210
Campania anti-Wachmann 213
Detractorii lui Kiriac 217
Al. Podoleanu dezavuează aportul lui Musicescu la predarea muzicii în școală 220
Virtuțile operetei 223
Dilemele criticii — „La șezătoare“ 224
Discuția în jurul operei „Înșir-te Mărgărite“ de C. Castrișanu 226
În favoarea lui Beethoven 229
Opinii despre repertoriul Operei Române 231
Confruntarea Ciomac—Brăiloiu 233

Scanned with OKEN Scanner

Muzica în preocupările scriitorilor 237

Iosif Vulcan — promotor al redeșteptării muzicale 239
Ion Luca Caragiale 243
Octavian Tăslăuanu 259
A. D. Xenopol 261
Emil D. Fagure 264
Nicolae Iorga 266
Ovid Densușianu 269
Sofia Nădejde 272
Mihail Dragomirescu 272
Liviu Rebreanu 273
Camil Petrescu 276

Muzica în creația poetică. Simboliștii 278

Alexandru Macedonski 278
Ștefan Petică 288
Ion Minulescu 293
George Bacovia 301
Mircea Demetriade (Dimitriade) 306
Un precursor? Dadu Ionescu 307
Traian Demetrescu 309
Cincinat Pavelescu 311
Alexandru Obedenaru 313
Iuliu C. Săvescu 314
Constantin Cantilli și Aristide Cantilli 314
Ion Pilat 315
Alexandru T. Stamatiad 317
Dimitrie Karnabatt 318
Mihail Săulescu 320
Alexandru Petroff 322
Eugen Ștefănescu-Est 322
Horia Furtună 324
Barbu Nemțeanu 325
Claudia Millian-Minulescu 325
Nicolae Budurescu 326
Eugeniu Speranția 327
Vintilă Paraschivescu 327
I. M. Rașcu 337
Samson Lazar 329
Alexandru Vițianu 329
Constantin Stoika 330
D. Iacobescu 331
Demostene Botez 331
Dimitrie Anghel 333

Poeții acreditează virtuțile muzicii. Nesimboliștii 336

Ștefan Octavian Iosif 336
George Coșbuc 340
Alexandru Vlahuță 340
Duiliu Zamfirescu 341
George Topîrceanu 347
Octavian Goga 348
Victor Eftimiu 350

Scanned with OKEN Scanner

Culegerea și cercetarea cîntecului popular 353

Dezgroparea melodiilor 356
Melodii populare aranjate pentru pian 363
Colecții instrumentale celebre 366
T. Oprescu continuă munca sa de culegere 382
Albumul lui Gheorghe A. Dinicu 385
George N. Ochialbi 391
Alte colecții. I. Wiest 392
Anton Sequens — „Iedera" 393
Guilelm Șorban — „10 Cântări poporali românești" 395
Culegerile și prelucrările lui L. Stern 397
Colecția lui Năstase Ionescu 400
Publicațiile lui J. Paschill 402

Culegerile moderne de folclor 403

Tudor Pamfile 404
Pompiliu Pîrvescu — „Hora din Cartal" cu arii notate de C. M. Cordoneanu 405
Alexandru Vasiliu — „Cîntece, urături și bocete de-ale poporului", notate de Sofia Teodoreanu 409
C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache 411
P. Ciorogariu — „Cîntece din Popor" 412
Alexandru Voevidca 415
Romul Popa — „Cîntece poporale" 418
Ariile notate de Gheorghe Mateiu 421
T. Popovici și I. Ignaton — „Cîntece din Rășinari" 422
Gheorghe Fira — „Cîntece și hore" 425

Compozitori culegători și cercetători ai creației populare 429

Tiberiu Brediceanu 429
D. G. Kiriac 437
Béla Bartók 446
Noile preocupări folcloristice ale lui T. T. Burada 471

Istoriografia muzicală 476

Eduard Caudella istoriograf 480
Guilelm Șorban — „Muzica la români" 483
Theodor Fuchs 490
Valeriu Branițte — investigații muzicale 490
Nifon N. Ploeșteanu 492
Oscar Pursch — „Maeștrii muzicanți" 493
G. Gabrielescu 494
Cărțile publicate de A. L. Ivela 494

Muzica în volume de istoria artei 496

Muzica în „Istoria Artelor Frumoase" de N. E. Idieru 497
Dimitrie C. Ollănescu 501
Teodor T. Burada 503

Scanned with OKEN Scanner

Iánoș Seprödi 507
Eusebie Mandicevschi 508

Lexicografia muzicală 512

L. Stern 512
T. Cerne 513
J. Movilă 514
T. Popovici 514
T. T. Burada 515

Indice de nume 517

Redactor
CORNELIU BUESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar: 13. 12. 1984. Coli de tipar: 33,5.
Tiparul executat sub cda. 150 la
Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40